margareta dolinescu

Conceptul de parnasianism • Considerații tradiționale și actuale • Pătrunderi parnasiene în literaturile lumii • Prelungiri contemporane pe plan mondial •

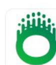
parnasianismul

editura univers

PARNASIANISMUL

MARGARETA DOLINESCU

Bucureşti, 1979
Editura UNIVERS



CUVÎNT ÎNAINTE

LUCRAREA DE FAȚĂ, de caracter sintetic și comparatist, are drept temă o mișcare literară de extindere europeană. Ea vine în completarea seriei de monografii asupra principalelor curente literare, prezentate la noi în vederea unei panorame a literaturii universale.

Odată cu parnasianismul pătrundem în sfera unor preocupări acute în cîmpul cercetării literare actuale. La aceasta ne îndreptățește constatarea că mișcarea se află astăzi în orbita unui nou interes. Istoria și critica literară franceză revin spre parnasianism cu o optică — în interpretare și evaluare — înnoită prin ani. Reverberațiile curentului în literaturile lumii au stat însă mai puțin în atenția cercetării de pînă acum. Au fost studiate aspecte izolate ale literaturilor naționale care, într-un fel sau altul au venit în contact cu mișcarea franceză, dar nu s-a încercat încă o regrupare într-o sinteză comparatistă a multiplelor fațete care aparțin totuși unui cristal unic: parnasianismul.

Vom urmări itinerariul poeziei parnasiene în lirica lumii, atît din unghiul unei viziuni sincronice, cît și din perspectiva diacronică, parnasianismul realizîndu-se și în timp, nu numai la suprafață. Ne propunem relevarea aspectelor generale caracteristice, dar și definirea nuanțărilor particulare în diversele culturi naționale, punctul nostru de vedere fiind acela al înțelegerii din interior a parnasianismului în fiecare literatură în parte. Reluările creatoare, în tonalități proprii, în care elemente de tradiție locală interferează impulsurile venite din afară, semnifică acea capacitate de afirmare a poeticii și liricii Parnasului în zone foarte largi și răspîndite. Astfel, în spațiul iberic, pătrunderea sa aduce o nouă înflorire a sonetului, formă poetică specifică literaturii spaniole, ca și a stilizărilor în tradiția barocului. Parnasianismul polonez, grefat pe rădăcinile unei arte cu profund mesaj civic, este mai puțin preocupat de autonomia artistului, reținînd mai ales idealul perfecțiunii formale.

Considerăm poezia parnasiană o poezie definitorie pentru orizontul spiritual mediteranean. Raporturile cu antichitatea și consecințele lor pe planul opțiunilor filozofice și estetice îi imprimă o dimensiune proprie. Prin trăsăturile ei de limpezime liniștită a gîndului, de clasi-

citate armonioasă a formelor tradiționale, de sens al disciplinei și al echilibrului, de oglindire a celor mai durabile esențe umane, poezia parnasiană intră în vocația literaturilor mediteraneene.

Pornind de la considerarea reflexelor parnasiene ca momente de nuanță mediteraneană, aducem contribuții la studiul parnasianismului italian, mai puțin tratat chiar în literatura respectivă, unde nu există încă o lucrare de ansamblu. De asemeni, avansăm puncte de vedere noi în precizarea rolului Parnasului în literaturile sud-americane, moment asupra căruia nu s-a insistat pînă în prezent.

Aportul Parnasului la dezvoltarea liricii în consonanță cu alte poetici moderne se remarcă în teme, atitudini, mijloace de expresie. În demersul nostru am făcut în dese rînduri apel la tematică, deoarece temele și motivele își pot exercita creator înrîurirea de la o literatură la alta, înfruntînd barierele de limbă și, în cazul mișcării de care ne ocupăm, au reprezentat componente semnificative ale fenomenului. Tema este investită de fiecare literatură cu sensuri în lumina idealurilor ei, (tema științifică la Barbu, geometru modern, spirit rafinat, a tabloului de artă la estetizantul Ștefan George, tema poetului „eolian" la clasicizantul Carducci), încorporînd totodată dimensiuni etern umane. În acest sens am optat pentru valorificarea conceptului de Stoffgeschichte în dezbaterea contemporană.

Acordăm importanța cuvenită parnasianismului românesc, în raport cu cel francez, dar și cu al literaturilor vecine și adăugăm numelor vechi de parnasieni români și altele, pe lîngă cele cunoscute din *Antologia* lui N. Davidescu, completînd contribuțiile acestuia. Ecourile Parnasului întîlnesc la noi un fond spiritual complex, sensibil la apelul clasicismului, ca și la formele moderne.

În vederea completării profilului liricii noastre este nevoie de o adîncire a parnasianismului, implicațiile acestuia în operele românești nefiind îndeajuns de subliniate. Reactualizarea parnasianismului ne oferă noi posibilități de a înțelege mai bine evoluția liricii românești și de a contura mai pregnant aportul ei la definirea unui curent literar universal.

PARNASIANISMUL

I. CONCEPTUL DE PARNASIANISM. CONSIDERAȚII TRADIȚIONALE ȘI ACTUALE

1. APARIȚIA PARNASIANISMULUI ÎN FRANȚA. CLIMATUL SPIRITUAL DE EPOCĂ (ATMOSFERĂ, FRĂMÎNTĂRI, PROGRAM, REVISTE, „LE PARNASSE CONTEMPORAIN")

ÎNCERCAREA DE A SITUA parnasianismul în contextul său istoric și sociologic cere o examinare prealabilă a mersului ideilor și a transformării sensibilității moderne către mijlocul secolului al XIX-lea, în Franța. Fără a năzui la rezumarea istoriei acestei epoci, ne vom mărgini la evocarea unor momente și atitudini semnificative, la fixarea unor puncte de reper și criterii, din care să putem reține acele elemente al căror ecou îl constituie mișcarea ce stă în atenția noastră.

Poetica romantică concepea arta ca subiectivitate, pasiune și reverie: această viziune închidea în sine contradicții ale căror consecințe n-au întîrziat să se arate. Apar, astfel, în sînul romantismului denaturări în forme de artă egotistă, solipsistă, în arta-refugiu, în arta-confesie etc ... Pe de altă parte, exigența de spontaneitate ducea la carențe de stil, la descripție facilă, la imagini nebuloase.

Reacțiile împotriva exceselor idealiste, a pateticului superficial și a risipei de energii în declamații pasionale, împotriva predicației morale, ca și a deformărilor arbitrar fantastice, împotriva lipsei de coeziune a unor forme romantice sînt numeroase în decursul secolului. Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Carducci și alții reunesc, sub nume și mișcări diferite (impersonalitate, „artă pentru artă", parnasianism, neoclasicism), aceeași împotrivire față de romantism. Formată în momentele cele mai dramatice ale romantismului, de disoluție a valorilor sale, generația acestor scriitori trăiește eșecul aspirațiilor romantice. Este o experiență dure-

roasă ce va imprima creației accente de insatisfacție, de căutare, de zbucium interior.

În Franța, lupta antiromantică vizează mai ales orientarea sentimentală și socială a curentului, care în decursul evenimentelor politice de la 1848 la 1851 își demonstrase insuficiența intelectuală și practică.

O cotitură de mari semnificații în lumea spiritului deschide doctrina filosofică a lui Auguste Comte, răspîndită de pe la 1840, prin publicarea succesivă a tomurilor cursului său de „filosofie pozitivă". Autoritatea științei se substituie ascendentului religios. Ea devine ideologia unei intelectualități încercate de neliniștile revoluției din 1830, și deopotrivă sensibilă la sugestiile socialismului saint-simonian. Aceste idei, cu care se acordă și *L'Avenir de la science (Viitorul științei)* a lui Renan, expresia elocventă (deși mult mai tîrziu cunoscută) a aspirațiilor tinerilor cu vederi progresiste ai epocii, au imprimat tonul gîndirii și al artei. În climatul filosofic creat, omul își regăsea dimensiunile, lui îi reveneau toate atributele cu care, pînă atunci, investise divinitatea. Spectator entuziast al extraordinarei răspîndiri a industriei și științei, el ajunge la o temerară conștiință a propriei valori, la o exaltare a valențelor umane, la un fel de mistică a omului creator, cu unele ecouri din teoriile idealiste germane (Kant, Schelling), dar și din Swedenborg. Din filosofia epocii luminilor, cu argumentări noi, se preia ideea de progres, înțeles ca o realitate imuabilă, călăuzită de legile finalității. În virtutea acestora, omenirea merge — irevocabil — spre fericirea terestră pe plan moral, ca și social. O condiție a progresului este asigurarea unui climat de libertate; de unde, o generală atitudine de simpatie pentru acțiunile libertare. Comte nega forța fatalității; ea putînd fi „transformată prin inteligență și voință".

Ce rol revenea artei în acest context de idei? Saint-Simon conferise, mai înainte, artistului un rol primordial în societatea nouă și investise arta cu un caracter anticipator. Artistul, omul timpului ce va veni, pentru a răspunde misiunii sale, trebuie să-și hrănească arta din realitatea epocii, să-și apropie epoca și oamenii, să fie oglinda evului științific și a omului în acțiune. Reluînd teoriile, adesea confuze, ale lui

Saint-Simon, Auguste Comte le dă coerență în termeni filosofici. Frumusețea este opera omului dacă nu chiar finalitatea existenței sale. Arta este înțeleasă dintr-un îndoit punct de vedere: complex de fapte, dependență deci față de starea societății, dar și instrument prin care se realizează progresul social. Gînditorul imprimă și problematicii artistice același colorit optimist al dezvoltării progresive: „universala preponderență din punct de vedere uman și ascendentul corespondent al spiritului de ansamblu sînt profund favorabile dezvoltării generale a dispozițiilor estetice“. [1] Nu ne putem aștepta la o preluare globală a doctrinei lui Comte într-o construcție filosofică ordonată; cert este că ideile pozitiviste s-au bucurat de o largă audiență în cercurile intelectuale și artistice cele mai diferite și și-au afirmat timbrul propriu și în gîndirea și sensibilitatea contemporană, incitînd pasionate lupte de opinii și polemici, care reflectă o stare de spirit încercată de contradicții, caracteristică fazelor de pregătire, în care societatea tînără își caută noi temeiuri spirituale. Peste divergențele care îi despart vremelnic, artiștii se întîlnesc într-o pornire comună de împotrivire față de un regim arbitrar și opresor, ostil idealurilor generoase.

După 1840, romantismul intrase într-o fază de criză și de experimentări sterile. Creația lui Hugo însuși trecea prin momente de stagnare. Este ceasul apariției unei noi generații de romantici și a efortului ei de a deschide orizonturi proaspete într-o lume poetică ostenită. Sainte-Beuve numește „ramură detașată“ din marea tulpină a romantismului gruparea ce-i reunește pe Nerval, Gautier, Banville și Houssaye, în jurul revistei *l'Artiste*, căreia îi imprimă un stil artistic „fantezismul“; devierea era privită cu simpatie de Hugo din exilul său. Această tendință, apărută izolat în familia romantică se infiltrează între romantismul propriu-zis și mișcarea denumită „realistă“. Poeți ca Gautier sînt „romantici fanteziști“, alții ca Champfleury, „fanteziști realiști“. Banville publică poeme ce vor apărea ulterior în volumul *Stalactites (Stalactite)*, cu accente de sensibilitate clasică (cîntecul anacreontic), dar și cu o temă nouă: contemplarea obiectului de artă, predilecție de romantic alexandrin sau „consolare a

[1] Auguste Comte, *Cours de philosophie positive (Curs de filozofie pozitivă)*, J. P. Baillière et Fils, Paris, 1864, V, p. 108.

romanticului în artă", cum intuise cu sensibilitate Baudelaire. În *La Fontaine de Jouvence (Izvorul tinereții)*, Banville încearcă o „transpunere în artă", alianță a plasticului cu verbul poetic, sub inspirația unui tablou de Haussoullier, expus la Salonul din 1845. Pictura favorizează un climat de emulație, în care fantezia evoluează spre pitoresc și figurativ. Atracția spre pictural îl stăpînește și pe Baudelaire care, în *Petits poèmes en prose (Mici poeme în proză)* celebrează fastul rafinat al lui Watteau, care îi inspirase deja pe Hugo, Banville, Gautier. Coloristul le aducea imaginea simbolică a secolului al XVIII-lea, cu galanteria și grația sa nuanțată în tonuri și modulații care nu ocolesc artificiul. Se face din ce în ce mai mult simțită dorința de evaziune a liricului în lumea conturilor plastice. Este un mod de a înviora temele romantice, în care se angajează discipolii ca și disidenții mișcării, în timp ce romantismul primea lovituri după lovituri.

În numele idealului „artă pentru artă", Théophile Gautier, ca și Banville, apără valorile romantice împotriva refluxului clasic, al partizanilor burghezilor voltairieni. Concordanțe și dispute atrag și resping grupările generației de pe la 1850, într-o atmosferă încărcată, pe care nu o putem reduce la aceste antagonisme sumare. Realismul, pregătit de înseși ideile novatoare ale Prefeței la *Cromwell*, se îndreaptă — așa cum era de așteptat — împotriva romantismului generator. Momentul este ilustrat de apariția lui Flaubert și Leconte de Lisle, amîndoi legați încă de romantism prin temperament și formație, dar cu viziunea lucidă a declinului idealurilor romantice. Printr-o voință comună de obiectivitate, poezia „arheologică" a acestuia din urmă întîlnește „transpunerile de artă" ale lui Banville și Gautier. Pe de altă parte, este semnificativ faptul că mijlocul veacului nu consemnează numai afirmarea realismului, ci și dezvoltarea simultană a „fantezismului", semnalat ca prezență cu un deceniu mai înainte; două tendințe opuse care adesea au coexistat, fapt ce explică apartenența simultană a unor scriitori ca Houssaye sau Champfleury în ambele tabere, ale căror granițe erau slab delimitate. Astfel, anii campaniilor antiromantice vehemente sînt martorii desfășurării unei poezii de repliere discretă asupra unui univers intim, de interioare, de interes pentru „natura moartă", obiecte de artă, — alături de o literatură a luminilor exterioare în contururi nete și a descripției realiste.

În cîmpul compozit al vîrstei poetice care ne stă în atenție, interferențele sînt curente; disocierile și nuanțările se impun interpretării, la tot pasul, spre a nu crea impresia că poezia interioarelor acoperă sfera „fantezismului“ și că descriptivismului exterioarelor i se suprapune realismul. În același timp, fantezia solicită gustul unor romantici declarați: Musset în *Carmosine*, din 1850, după ce Hugo (din *Ruy Blas*) fusese salutat de Banville ca primul fantezist. În *Odelettes (Mici ode)* și în *Odes funambulesques (Ode acrobatice)* (1857), acesta din urmă duce fantezia pe culmile unei arte plăsmuite din joc, grație vaporoasă și eleganță subtilă:

Plus de vains sanglots! Buvez à mes flots
La Fantaisie!
(„Fără zadarnice suspine! Absorbiți din valurile mele / Fantezia“).

Consemnăm și alte aspecte semnificative în creația acestui poet de tranziție. Banville a fost romantic, cu un plus de fantezie, vioiciune și umor față de generația precedentă. Pe de altă parte, unii contemporani remarcau la el „îndrăzneala de a cînta bunătatea zeilor și de a fi un perfect clasic“ (Baudelaire). Semnele clasicismului său ar fi evocarea mitologiei și rigoarea tehnicii versului. Privită mai atent, creația lui Banville reprezintă un aspect interesant de sudare armonioasă a notelor clasic-parnasiene pe un fond romantic. Fantast, alert în expresia accentelor sensibilității, dar credincios ca și Gautier idealului „artei pentru artă“ și intolerant în susținerea perfecționismului artistic, Banville deschide larg porțile poeziei spre Parnas.

Atmosfera poetică misterioasă în care se impun virtuțile cuvîntului voit neprecis, înzestrat cu subtilă capacitate sugestivă va stîrni, pe de altă parte, admirația mesagerilor noii lirici, a lui Verlaine și Mallarmé, între alții. Se vor resimți ecouri banvilliene în poezia „serbărilor“, cu inflexiuni elegante, pline de o grațioasă voioșie sau nostalgică vrajă din *Fêtes galantes (Serbări galante)*, în gustul pentru umorul fără maliție.

Banville nu și-a ascuns preferința pentru jocurile clarobscurului, ale sugestiei, pentru ambiguitatea imaginii. În prefața la cea de-a doua culegere de poeme citim: „E necesar,

În cîmpul compozit al vîrstei poetice care ne stă în atenție, interferențele sînt curente; disocierile și nuanțările se impun interpretării, la tot pasul, spre a nu crea impresia că poezia interioarelor acoperă sfera „fantezismului" și că descriptivismului exterioarelor i se suprapune realismul. În același timp, fantezia solicită gustul unor romantici declarați: Musset în *Carmosine*, din 1850, după ce Hugo (din *Ruy Blas*) fusese salutat de Banville ca primul fantezist. În *Odelettes (Mici ode)* și în *Odes funambulesques (Ode acrobatice)* (1857), acesta din urmă duce fantezia pe culmile unei arte plăsmuite din joc, grație vaporoasă și eleganță subtilă:

Plus de vains sanglots! Buvez à mes flots
La Fantaisie!

(„Fără zadarnice suspine! Absorbiți din valurile mele / Fantezia").

Consemnăm și alte aspecte semnificative în creația acestui poet de tranziție. Banville a fost romantic, cu un plus de fantezie, vioiciune și umor față de generația precedentă. Pe de altă parte, unii contemporani remarcau la el „îndrăzneala de a cînta bunătatea zeilor și de a fi un perfect clasic" (Baudelaire). Semnele clasicismului său ar fi evocarea mitologiei și rigoarea tehnicii versului. Privită mai atent, creația lui Banville reprezintă un aspect interesant de sudare armonioasă a notelor clasic-parnasiene pe un fond romantic. Fantast, alert în expresia accentelor sensibilității, dar credincios ca și Gautier idealului „artei pentru artă" și intolerant în susținerea perfecționismului artistic, Banville deschide larg porțile poeziei spre Parnas.

Atmosfera poetică misterioasă în care se impun virtuțile cuvîntului voit neprecis, înzestrat cu subtilă capacitate sugestivă va stîrni, pe de altă parte, admirația mesagerilor noii lirici, a lui Verlaine și Mallarmé, între alții. Se vor resimți ecouri banvilliene în poezia „serbărilor", cu inflexiuni elegante, pline de o grațioasă voioșie sau nostalgică vrajă din *Fêtes galantes (Serbări galante)*, în gustul pentru umorul fără maliție.

Banville nu și-a ascuns preferința pentru jocurile clarobscurului, ale sugestiei, pentru ambiguitatea imaginii. În prefața la cea de-a doua culegere de poeme citim: „E necesar,

pentru a lăsa anumite obiecte poetice în amurgul care le înfășoară și în atmosfera care le scaldă, să recurgem la artificiile neglijenței. Meseria este cea care ne învață să disprețuim meseria; regulile artei cele care ne învață să ieșim din reguli". Banville reușește adesea să depășească pura virtuozitate. Atunci jocul ritmurilor în versuri scurte, rapide se acordă în chip fericit cu mișcarea sensibilității în toate formele ei fluctuante.

Mallarmé își va aminti repetițiile nostalgice și obsedante. Tema elevației din *Le Saut du tremplin (Saltul de pe trambulină)* reapare în *Azur*:

Plus loin, plus haut, je vois encor:
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles
Et des réalistes en feu,
Plus haut! plus loin! de l'air, du bleu!
Des ailes! des ailes!

(Mai departe, mai sus, văd încă: / Bursieri cu ochelari de aur, / Critici, domnișoare / Și realiști înfocați / Mai sus, mai departe, aer, azur/ Aripi, aripi!)

La Mallarmé, printr-un procedeu asemănător, poemul se deschide spre cuvîntul care semnifică aspirația de elevație și a cărui forță sugestivă crește prin repetiție: „Je suis hanté! L'Azur! L'Azur! L'Azur!" („Mă chinui fără milă. Azur! Azur! Azur!" *Azur*, trad. I. Ciorănescu).

Banville ajunge uneori la situații limită în care reducerea poeziei la formă se face în detrimentul substanței. Obiectul poetic tinde să nu mai fie decît poemul însuși care, la rîndul său, este despuiat de podoabe stilistice și ambiguu ca sens. De aici impresia de incifrare; Banville se apropie de „bibeloul" mallarméean și de haloul de mister care-l înconjoară pe acesta.[1]

Se cuvine de asemenea evocat Banville teoreticianul care în *Petit Traité de poésie française (Mic tratat de poezie franceză)* din 1872 va formula canoanele Parnasului. „Tratatul" rămîne un document de epocă interesant, relevînd înclinația

---

[1] Clancier, G.-E., *De Chénier à Baudelaire*, Seghers, Paris, 1963, p. 386.

spre lucrul tehnic al grupării și concepția ornamentală despre vers.

Aspectele și tendințele semnalate se vor accentua spre 1860. Faptul trebuie privit și ca o consecință a rigorilor impuse de o cîrmuire politică autoritară, care încuraja mai ales expresiile artistice indiferente la problemele politice și sociale, descărnate de conținut, al căror sens sta în formula rafinată, înaripată, o artă „inofensivă", prin urmare fără eficacitate ideologică. Fantezismul se afirmă, cîștigă adeziuni, are adepți fervenți și o revistă proprie *(La Revue fantaisiste)*; în lumea sa factice, artistul crede că poate păstra în stare pură iluzia visurilor contrariate de o societate apăsătoare.

În existența grupurilor literare, realism și fantezism se opun și se întrepătrund, punctul lor de legătură fiind ideea despre artă ca libertate (ca o reacție față de regimul politic pentru partizanii artei sociale; arta ca libertate de a nu avea altă rațiune decît în ea însăși, departe de viața publică, pentru fanteziști, denumiți pentru aceasta și „impasibili"). O revistă de sinteză eclectică, eterogenă, rezumă aceste orientări fluctuante, insuficient cristalizate: *La Revue française*, adăpost deopotrivă pentru Xavier de Ricard, adept al progresului social și pentru Catulle Mendés, reprezentant al fanteziștilor [1]. Atitudinea polemică a acestora din urmă prinde mai mult contur: negare a formelor desuete de artă — fie clasicism, fie exces de sensibilitate romantică, — dar împotrivire și în fața artei sociale, în numele drepturilor imaginației de a construi o artă a plasticului și a culorilor. „Impasibili" sau „coloriști", „formiști", „plastici" — denumiri sub care apar în cronicile timpului și care reflectă cîteva din căile căutării lor pentru a păstra autonomia artei în tiparele unei frumuseți a formelor, — fanteziștii [2] se impun în conștiința literară a epocii, în manifestări pline de semnifi-

---

[1] Adrien Desprez împărțea poeții generației tinere în trei școli: „fanteziștii", „imitatorii servili" și „progresiștii", angajați într-o poezie socială și politică (apud. Luc Badesco, *La génération poétique de 1860— Generația poetică de la 1860*, I—II. Nizet, Paris, 1971).

[2] Dintre poeții „fanteziști" cu notabilă afirmare în epocă: Dierx, Glatigny, Emannuel des Essarts, Prudhomme, Claretie, Mérat, Valade, Mendès, Heredia, Coppée, Xavier de Ricard, Arène etc..., care vor îmbrățișa crezul *Parnasului contemporan*.

cații, în revistele ce le cristalizează opiniile. Din rîndul acestora din urmă se afirmă *La Revue fantaisiste*, fondată în [15 februarie] 1861 de Catulle Mendés. Acesta, ca și Xavier Ricard, din rîndurile tinerilor poeți, va strînge și polariza talentele generației lor în jurul lui Leconte de Lisle în care văd pe creatorul capabil să restabilească drepturile legitime ale poeziei. Meritul principal al revistei este acela de a fi realizat o fuziune între generațiile de poeți, — la ea aderă Gautier, Banville, Baudelaire, Bouilhet, alături de tinerii „fanteziști" — și de a fi vehiculat ideile noi. Revistele vremii (*La Revue des deux mondes*, *La Critique française*, *La Correspondance littéraire* ș.a.) au apreciat caracterul ei strict literar față de tendințele eclectice ale altor publicații, cît și colaborarea unor personalități literare marcante. Revista va rămîne în parte o făgăduință, neputîndu-și realiza menirea de factor activ în dezvoltarea poeziei moderne, la care aspira, deoarece a fost suprimată după scurt timp. În orientarea revistei, conducătorul ei, Mendès, spirit suplu, cu intuiția orientărilor artistice viitoare (admirator al lui Wagner, îi presimte tonurile presimboliste), dar cu multă bravadă în atitudini, „se distingea mai ales prin îndrăzneala părerilor și, de asemenea prin atitudinea impertinentă", după propria mărturisire, deși se voia un continuator al tradiției lui Nerval și Gautier de la *Jeune France*. Colaboratorii, deosebiți ca experiență și vîrstă, serveau cu unită fervoare cultul frumuseții formale a poeziei. Ei constituie un prim nucleu în drumul formării grupului parnasian. Mai mult încă, într-o privire retrospectivă, Mendès afirmă că *La Revue fantaisiste* a fost „primul dintre jurnalele parnasiene" [1], declarație exagerată, fără îndoială, neputînd fi vorba în acel moment de constituirea unei doctrine poetice coerente și de sudarea grupului. După suprimare, ideile revistei sînt continuate de publicații ca *Le Papillon*, *Le Boulevard*, *La Revue Nouvelle*. Revistă ce adăpostește debutul lui Mallarmé, *Le Papillon* reprezintă încă un pas în afirmarea generației tinere spre primul *Parnasse contemporain* și spre *l'Art* a lui Xavier de Ricard. *Le Boulevard* (1862) a fost mai militantă și cu mai multă strălucire prin semnatarii coloanelor sale: Baudelaire, Leconte

[1] În *Légende du Parnasse contemporain*, A. Brancart, Bruxelles, 1884, p. 89.

de Lisle, Banville care își precizează aici aderența la teoriile „artei pentru artă". În filiație directă a revistei lui Mendès se impune, prin dimensiuni, regularitatea apariției și durată, publicația lui A. Amat și Léon Grénier, *La Revue française* (1861—1865) în care publică Glatigny, Mendès, Heredia, tot atîtea nume fruntașe în mișcarea parnasiană. Viitorul șef al Parnasului publică poeme; majoritatea articolelor sale critice și doctrinare, Leconte de Lisle le va publica în *Le Nain Jaune*.

Anul 1863 reprezintă un moment important în cristalizarea mișcării parnasiene. Se accentuează legăturile dintre grupurile dispersate, devine mai tenace dorința unui acord, a statornicirii unei coeziuni interne, a formulării unor principii poetice. Numărul revistelor în serviciul noului ideal de poezie crește. Se deschide cenaclul lui Leconte de Lisle. Cronica acestor ani consemnează prezența puternică a lui Catulle Mendès, care stabilește contacte între diferitele grupări, preocupat fiind de vehicularea teoriilor poetice noi. Meritele în această activitate practică de animator lasă în umbră figura palidă a poetului Mendès. Considerăm însă că admirația exagerată a unor cercetători mai noi [1] în privința rolului jucat de Mendès în pregătirea Parnasului (înrîurită, desigur, și de propriile mărturisiri orgolioase, atunci cînd a întreprins analiza acestei „protoistorii" [2] a mișcării), nu poate fi acceptată decît cu rezerve. Cele două orientări — fantezistă și realistă — realizează un moment de alianță la finele anului 1863, în cadrul periodicului *La Revue Nouvelle*, care gravitează în jurul ideilor artistice ale lui Banville; asigurîndu-și de asemenea colaborările lui Leconte de Lisle, Baudelaire, Glatigny și Bouilhet. După o viață de cinci luni, revista dispare.

Un fapt însemnat în pregătirea mișcării literare ce ne stă în atenție îl constituie apariția unor volume de poezii, în care temele și atitudinile parnasiene încep să se afirme. Dierx scoate *Poèmes et Poésies (Poeme și poezii)*. Apare *Philoméla, livre lyrique (Philomela, carte lirică)*, prima carte de poezii a lui Catulle Mendès. Mérat și Valade publică, în colaborare, placheta de sonete *Avril, Mai, Juin (Aprilie, Mai, Iunie)*.

---

[1] Luc Badesco, *op. cit.*, p. 1143.
[2] E vorba de *La Légende du Parnasse contemporain*, deja citată.

La mişcarea partizanilor artei pure aderă şi Xavier de Ricard, care, la început, evoluase spre poezia socială. În 1864, el scoate *La Revue du Progrès moral, littéraire, scientifique*, unde Verlaine îşi publică cel dintîi poem. Dar curînd, Ricard va neglija revista, antrenat fiind de Mendès în pregătirea primului *Parnasse contemporain* şi aceasta va duce la desfiinţarea revistei. Între 1865—1866, acelaşi Ricard conduce hebdomadarul *L'Art*, reflectare a ideilor estetice ale lui Gautier; revista situîndu-se în descendenţa imediată a fostei publicaţii *L'Artiste*. Doctrina „artă pentru artă", vehiculată de Gautier, primeşte adeziunea exprimată a tinerei generaţii de viitori poeţi parnasieni.

Terenul este pregătit pentru constituirea mişcării parnasiene. Lui Leconte de Lisle îi revine rolul hotărîtor. Acesta, în continuarea „lecturilor poetice" [1] publice iniţiate în anii precedenţi, deschide în 1863 un cenaclu, cu şedinţe săptămînale. În jurul său se strînge un număr din ce în ce mai mare de admiratori şi adepţi: Emmanuel des Essarts, Mendès, Coppée, Dierx, Glatigny, Xavier de Ricard, Heredia, Sully-Prudhomme, Verlaine le va ţine o vreme tovărăşie. Lor li se alătură grupul condus de Andrieu, cu Mérat şi Valade, Mallarmé, mai rar Silvestre şi Anatole France, Gabriel Marc, care va scrie *Entresol du Parnasse*, apoi Ricard, eruditul Ménard, prietenul lui Leconte de Lisle şi editorul Lemerre, care va tipări cele trei serii ale *Parnasului contemporan*.

Pe aceşti poeţi, provenind din cercuri diferite, îi uneau conştiinţa apartenenţei la aceeaşi generaţie literară, răspunsurile asemănătoare pe care le aveau de dat la problemele epocii şi care influenţau într-un anume fel natura poziţiei lor faţă de artă. Ei găseau în aderarea la o grupare literară prilej de a se defini, ca şi o ambianţă proteguitoare în lupta pentru afirmare. Înainte de a veni la cenaclul lui Leconte de Lisle, unii dintre ei frecventaseră pe Banville şi îşi declaraseră aderenţa la arta acestuia; Mendès îi închinase sonete, Mallarmé omagia pe artistul cu har ce a reuşit să capteze „esenţa poeziei". Este adevărat că Banville, cu gustul său pentru lumea păgînă a formelor şi pentru graţia plastică a

---

[1] Ciclul de reuniuni, în care Leconte de Lisle era secondat de Soulary, Mendès, Ménard, Philoxène Boyer. V. Henri Mondor, *Histoire d'un faune*, Gallimard, Paris, 1948.

imaginii, întrupa idealul estetic al acestei generații, tot mai mult atrase de „arta pentru artă" și de o poezie a formelor. Dar poetul *Cariatidelor* nu avea vocație de conducător de școală; creator izolat, independent, el nu s-a lăsat antrenat în vreo grupare. În Leconte de Lisle, însă, tinerii poeți au găsit înțelegere, aspirații ce vibrau la unison cu ale lor și mai ales capacitate și voință de a orîndui și cimenta ideile difuze în contururile ferme ale unei doctrine. Textele programatice ale poetului — prefețele la culegerile de poeme ca și articolele doctrinare publicate în *Le Revue européenne* și în *Le Nain Jaune*, îl recomandau ca teoreticianul noilor orientări în poezie; ele au contribuit la creșterea prestigiului său. După ani de repliere solitară și decepții, pentru Leconte de Lisle începe o etapă fecundă, marcată de confirmări și recunoașteri compensatorii, ca premierea sa de către Academie, elogiul adus de Baudelaire, în studiul din 1863, între altele. La aureola artistului se adaugă vocația magistrului de a îndruma și cizela talentele, de a-și propaga persuasiv propriile idei. „El a avut asupra tinerilor o influență privitoare la meșteșug, tehnică, formă", mărturisește Heredia, discipolul cel mai credincios. Cenaclul condus de Leconte de Lisle devine astfel nucleul de vehiculare a ideilor noii poezii. În acest sens, mai mult adevăr pare să conțină opinia lui Brunetière care atribuie lui Leconte de Lisle meritul de a fi făcut „o revoluție literară în epocă", decît declarațiile ulterioare ale unor parnasieni minori, reluate și de unii cercetători actuali ai mișcării care minimalizează rolul poetului, arătînd că el a fost „adoptat" de o generație de tineri în căutare de mentor, cărora le-ar datora notorietatea. Înnoitor de valori și orientări a fost, fără îndoială, dar — cu moderație — în limitele convențiilor poetice tradiționale. Dealtminteri, eforturile celor dintîi parnasieni departe de a contesta, în bloc, romantismul, se îndreptau spre restabilirea unei legături cu generația romantică de la 1830, spre poezia nealterată de excesele unei sensibilități exacerbate. Era firesc ca entuziasmul liric să intre într-un moment de reflux; acesta a fost Parnasul, reacție antiromantică în multe privințe, dar și continuare a romantismului. Formula tipologică de opoziție a relației romantic-parnasian devine, așa cum vom arăta, din ce în ce mai aproximativă.

Această scurtă incursiune în istoria mutațiilor ideilor poetice duce la o constatare: partizanii artei angajate, cu preocupări sociale nu au reușit să se impună. Mai mult încă, din rîndurile lor, numeroși sînt aceia care s-au orientat spre literatura pură, părăsind ideea luptei active împotriva puterii oprimante. Perspectiva instaurării unei cîrmuiri conforme aspirațiilor lor părea inconsistentă pentru moment. Gruparea legată de „fanteziști" se ținea departe de viața socială și politică. Nemulțumirea față de climatul înăbușitor întreținut de politica celui de-al doilea Imperiu ia la acești literați forma retragerii în turnul de fildeș al artei. Dar nu înțelegeau să rupă arta de viață. Pentru ei, „lumea exterioară există", natura, lumea sînt izvoarele vieții. Trecute prin filtrul sensibilității artistului, ele reflectă viața multiplicată, îmbogățită, recreată. Gautier punea în discuție autoritatea concepției despre artă impusă de romantism: „Scopul artei, adesea uitat în zilele noastre, nu este reproducerea exactă a naturii, ci crearea, cu ajutorul formelor și culorilor pe care ea ni le oferă, a unui microcosm în care să poată locui și să se producă visele, senzațiile și ideile pe care ni le inspiră aspectul lumii" [1].

În 1865, Leconte de Lisle, „pe care depărtarea de Hugo și insociabilitatea lui Baudelaire îl făcuseră regele poeziei" [2], dar, după opinia noastră, și prestigiul personal, construcția teoretică solidă și o creație de o exigență artistică rară, devine centrul unei strălucitoare și impunătoare grupări de poeți. Cu toate contestările ulterioare [3], rolul său în pregătirea celui dintîi *Parnasse contemporain* este indiscutabil. Gautier însuși recunoaște meritul lui Leconte de Lisle „de a fi grupat în jurul său un cenaclu ... tineri poeți care îl admiră pe bună dreptate și care îl imită cît pot mai bine". Într-o prezentare a grupului, Mendès a surprins cu o fină intuiție caracterul omogen al mișcării, ca și contradicțiile ei: „n-au existat poeți mai uniți sufletește, dar mai diferiți prin idei și expresie. Toți detestau: banalitatea, incoerența ideii, lipsa de corecti-

---

[1] *Le Moniteur*, 18.XI.1864, apud A. Cassange, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Hachette, Paris, 1906.

[2] Henri Mondor, *op. cit.*, p. 126.

[3] Verlaine, între alții, micșorează rolul lui Leconte de Lisle, în favoarea lui Mendès.

tudine a cuvîntului. A existat o mare divergență între poeții parnasieni".

În 1866 apare primul *Parnasse contemporain*, culegere de poezii, periodică și antologică, organizată de Xavier de Ricard și Catulle Mendès și închinată lui Gautier. Mendès a recrutat colaboratorii. Apariția Antologiei marchează fuziunea tuturor grupărilor care au gravitat în jurul *Revistei fanteziste*. La această primă colecție au participat 30 de scriitori [1]. Editorul Lemerre a asigurat tipărirea. Titlul, convențional, contestat de Leconte de Lisle, s-a impus însă, definind mai mult decît o simplă culegere antologică, o întreagă mișcare poetică. A doua serie a culegerii apare în anii 1869—71 [2]. Cea de-a treia serie apare în condiții foarte grele, în 1876, Leconte de Lisle fiind atacat cu lipsă de loialitate de foștii adepți, apărat cu stăruință de alții: semnificativ este faptul că nu mai figurează în fruntea volumului. Autorii sînt trecuți în ordine alfabetică [3]. O definire a *Parnasului contemporan* încearcă să o dea Glatigny: „Parnasienii n-au fost niciodată decît un mic grup de prieteni iubind versurile și publicînd la un editor comun, și păstrînd fiecare independența sa de alură, fără a fi vorba de a stabili o comparație între ei" [4].

Cele trei serii ale *Parnasului contemporan*, succedate pe o perioadă de zece ani, cu toată structura lor compozită, reunind poeți de afinități și orientări diverse, au ca trăsătură de unire comună efortul de a părăsi subiectivitatea lirică și de a stabili un fundament impersonal poeziei. Mișcarea domină literele franceze între 1860—1880. Fiecare livrare a *Parnasului contemporan* purta subtitlul semnificativ „recueils de vers nouveaux" (culegere de versuri noi). Cu toate acestea, contestările nu vor întîrzia să se arate. Decadenți, impresioniști și simboliști atacă parnasianismul în toate punctele sale,

---

[1] Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine, Heredia, Banville, Coppée, Ménard, Vacquerie ș.a.

[2] Colaborează: Leconte de Lisle, Banville, A. și E. Deschamps, Mendès etc ... Numărul total al colaboratorilor la cele trei serii este de peste 90.

[3] Cele trei serii reunite în volum se bucură de o retipărire recentă. V. *Le Parnasse contemporain. Recueils de vers nouveaux (Parnasul contemporan. Culegeri de versuri noi)*, Slatkine Reprints, Genève, 1971.

[4] Scrisoare către Banville, 4.I.1873, în *Lettres à Théodore de Banville*, publiées par G. Chastel, Mercure de France, Paris, 1923.

denunțînd închistarea în forme vechi. Peste atacuri, valorile parnasiene vor stărui cu tenacitate și în plin simbolism.

2. VALORILE CONCEPTULUI. TEORIA „ARTĂ PENTRU ARTĂ". OBIECTIVITATE ȘI IMPASIBILITATE. ELENISM. ISTORISM ANTICHIZANT. CONFLUENȚE ÎNTRE ARTĂ ȘI ȘTIINȚE. CONFLUENȚE ÎNTRE ARTĂ ȘI FILOSOFIE. CULT AL FORMEI. EXPRESIE PLASTICĂ

Parnasianismul reprezintă — ca aspect general — o întoarcere spre valorile clasice, nou gust pentru impersonalitate, reflecție și disciplină a formei. Revirimentul nu poate surprinde, știut fiind că în tradiția literaturii franceze substanța clasică a existat întotdeauna. Elementul nou este spiritul științific pozitivist, infuzat ca îmbogățire spirituală.

„Artă pentru artă" reprezintă atît numele unei orientări cît și al doctrinei sale principale. Cercetarea mai veche fixa data aproximativă a elaborării teoriei într-o perioadă posterioară anului 1848 [1], ignorîndu-se, așa cum observa Lanson, rolul jucat de estetica germană. Examinarea circumstanțelor și modalităților în care a fost introdusă în Franța teoria „artei pentru artă" duce, în cercetarea mai nouă — la definirea ei ca reflex al preocupărilor estetice germane de esență kantiană. Ideea despre artă ca „dezinteresare absolută" sau o artă — nobilă inutilitate, așa cum consacrase formula Doamna de Staël sau mai înainte Benjamin Constant interpretînd liber ideea kantiană, prinde teren [2]. Circulația conceptului în lumea cercurilor artistice pariziene trebuie pusă în legătură cu influența romanticilor germani în Franța, spre 1830 [3].

---

[1] Albert Cassagne, *op. cit.*, p. 129.

[2] Jean Wilcox, *La genèse de la théorie de l'art pour l'art en France (Geneza teoriei artei pentru artă în Franța)*, în Revue d'Esthetique, Paris, 1953, tome VI, p. 1–26.

[3] Se pare că termenul „artă pentru artă" a fost folosit pentru prima oară de Hugo, în 1829. Apud Philippe Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța. De la Pleiadă la suprarealism* (trad. rom.), Univers, București, 1972, p. 243.

Meritul de a fi teoretizat noul ideal artistic îi revine lui Théophile Gautier, poet ce marchează un moment de tranziție între romantici și parnasieni. Cînd, în prefața la *Premières poésies (Primele poezii)* din 1832, ataca poezia utilitară și didacticistă, neacceptînd finalitatea practică în arte („arta... este libertate, lux ... Cînd un lucru devine util, încetează să mai fie frumos“), se făcea interpretul aspirațiilor confuze încă ale sensibilității contemporane, fapt sesizat la vreme de Sainte-Beuve care îl proclamă pe Gautier poet al școlii „artă pentru artă“. Apare revista *l'Artiste*, cu o viață scurtă, dar plină de semnificații, în această perioadă de pregătire. Într-un articol din 1847, reprodus în *L'Art moderne*, Gautier definise teoria estetică: „Artă pentru artă înseamnă, pentru adepți, un lucru eliberat de orice preocupare în afară de aceea a frumosului în sine“. Poetul are cultul travaliului, oprindu-se cu predilecție la versul dificil, ritmul rar, cuvîntul bogat în reliefuri sugestive („Numai arta robustă este eternă“).

În privința raporturilor sale cu doctrina „artă pentru artă“ a americanului Poe, Gautier ajunsese pe căi proprii la aceleași convingeri estetice înainte de a-l cunoaște pe Poe. Frecventînd pictorii și sculptorii, el însuși pictor, din practica artelor plastice și-a apropiat concepția despre autonomia artelor. Poe îi aducea lui Gautier un fundament logic și o rigoare formală la ceea ce pentru el nu fusese decît o modalitate de a simți.[1]

De partea „artei pentru artă“ se afirmă și Banville în controversele pasionate dintre „realiști“ și „fanteziști“: „Sînt încă pentru teoria artă pentru artă“. Arta, după el, își are domeniul, legile sale proprii și nu cunoaște alt angajament decît ea însăși angajament ce include și le comandă pe celelalte. Fiind, prin esența ei, personală, arta nu se refuză decît artistului care nu respectă exigențele sale implicite. Dacă poetul acceptă această disciplină interioară riguroasă, el poate să-și aibă arta sa, conformă naturii, talentului, experienței sale de viață. Luînd în discuție formula „artă pentru artă“, Banville o consideră o „etichetă“, o convenție ce indică limite peste care nu se poate trece. Ceea ce îi unește

---

[1] L. Lemonnier, *Edgar Poe et les premiers parnassiens français (Edgar Poe și primii parnasieni francezi)*, în Revue de littérature comparée, Paris, IX, 1929, p. 728—736.

pe adepții doctrinei, crede el, este un reflex de apărare, o opoziție, nu în fața vieții sau a moralei, ci față de o anumită formă de viață, de morală și de artă, reprezentate de spiritul burghez.

Pentru partizanii doctrinei, arta are finalitatea sa proprie, ea înseamnă ordine, echilibru, armonie. Se impune o exigență de perfecțiune care — în conștiința artistului — reprezintă aspirația fundamentală.

Dacă revoluția de la 1830 crease mitul poetului-profet și luptător, insuccesul revoluției din 1848 și lovitura de stat din 2 decembrie îl obligă pe artist la tăcere, îi clatină credința în eficacitatea politică a creației. Impunerea doctrinei „artă pentru artă" a fost astfel favorizată de unele împrejurări politice, de dezavuare a artei burgheze „arogante, înțepenite în nulitatea ei" (Flaubert). Fenomenelor sociale, care sînt fluctuante și variabile, li se opune ideea de artă absolută, perenă. Pentru a accentua această distanță, creația artistică îmbracă o aparență de răceală, dar ascunde o frămîntare interioară. Departe de a separa arta de realitate, artiștii năzuiesc să o reprezinte, în lumina unei discipline foarte stricte.

Propagată de Gautier și susținută — între alții — de Banville, doctrina „artei pentru artă" găsește în Leconte de Lisle și în Parnas expresia sa cea mai amplă.

Pentru Leconte de Lisle, arta este un lux; ca obiect de lux, deci, frumusețea și nu utilitatea ei îi asigură valoarea. „Arta este un lux intelectual", completează poetul teza lui Gautier. Unica ei finalitate este captarea Frumosului; definirea conceptului e evitată.[1] El cere poetului în general, „creator de idei, de forme vizibile și invizibile, de imagini vii sau formate ... să realizeze frumosul în măsura forțelor și a viziunii sale interne, prin combinarea complexă, savantă, armonică a liniilor, culorilor și sunetelor ... pentru că orice operă a spiritului, lipsită de aceste condiții necesare de frumusețe sensibilă nu poate fi operă de artă". Această declarație ne dă deopotrivă măsura clasicismului său, căci una din trăsăturile caracteristice a vîrstelor pe care le numim clasice este exaltarea frumuseții pe deasupra tuturor celorlalte valori estetice. Severitatea gustului, puritatea liniilor, echili-

[1] Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 246.

brul compoziției, unitatea tonului, — sînt criterii prin care se califică o operă drept frumoasă, în lumina canoanelor clasice pe care le onorează și parnasienii.

Autonomizarea artei nu duce însă la o desprindere totală, deliberată a poeziei de viața socială, așa cum s-ar putea deduce din unele declarații programatice ale lui Leconte de Lisle. Acesta văzînd în contemporaneitate mai ales aplecarea spre știință, cerea poetului să se izoleze de lumea acțiunii și să se refugieze în cercetarea intelectuală, traducînd în practică menirea sa de „educator al sufletelor". Conexa astfel idealul estetic cu cel etic. Concepția parnasiană despre artist aparținînd unei elite spirituale, departe de comunitate, stabilește o nouă apropiere de idealul clasicismului. „Arta pentru artă" traducea o aspirație de eliberare a poeziei de imixtiuni extraestetice. Disocierea artei de celelalte manifestări ale vieții sociale a micșorat posibilitățile ei de contact cu sfera socială, este adevărat, dar acestea continuă să existe. Mărturii în acest sens se ivesc atît în poezia de largă rezonanță umanitară a parnasianului Sully-Prudhomme, cît și în tablourile sociale, „felii de viață", din opera lui François Coppée, cu accente protestatare. Leconte de Lisle însuși, încă din *Poèmes antiques (Poeme antice)*, luase poziție împotriva monoteismului creștin, care după el — servea să justifice monarhia pe plan spiritual și temporal, ca și împotriva dictaturii imperiale („le vil Galiléen"), care se sprijinea pe biserica catolică.[1]

În conceptul parnasianismului, criteriul obiectivității primează asupra celorlalte valori cu care intră în compoziție. Théophile Gautier, în 1835, în *Mademoiselle de Maupin (Domnișoara de Maupin)* opunea poeticii romantice, de confesie personală și de profetism social, un ideal de obiectivitate estetică. Dogma obiectivității apare ca un reflex al gîndirii pozitiviste care devaloriza sentimentul, negîndu-i valențele revelatorii. Parnasianul folosește metodele pozitivismului, este descriptiv în zugrăvirea unui univers poetic obiectiv, dar finalitatea operei rămîne cea artistică. În stil, adoptă claritatea logică a științei, pentru că el, pe urmele unei lungi tradiții clasice franceze, crede că luminozitatea și echilibrul expresiei au efecte puternice asupra sensibilită-

1 Jules-Marie Priou, *Leconte de Lisle*, Seghers, Paris, 1966, p. 79.

brul compoziţiei, unitatea tonului, — sînt criterii prin care se califică o operă drept frumoasă, în lumina canoanelor clasice pe care le onorează şi parnasienii.

Autonomizarea artei nu duce însă la o desprindere totală, deliberată a poeziei de viaţa socială, aşa cum s-ar putea deduce din unele declaraţii programatice ale lui Leconte de Lisle. Acesta văzînd în contemporaneitate mai ales aplecarea spre ştiinţă, cerea poetului să se izoleze de lumea acţiunii şi să se refugieze în cercetarea intelectuală, traducînd în practică menirea sa de „educator al sufletelor". Conexa astfel idealul estetic cu cel etic. Concepţia parnasiană despre artist aparţinînd unei elite spirituale, departe de comunitate, stabileşte o nouă apropiere de idealul clasicismului. „Arta pentru artă" traducea o aspiraţie de eliberare a poeziei de imixtiuni extraestetice. Disocierea artei de celelalte manifestări ale vieţii sociale a micşorat posibilităţile ei de contact cu sfera socială, este adevărat, dar acestea continuă să existe. Mărturii în acest sens se ivesc atît în poezia de largă rezonanţă umanitară a parnasianului Sully-Prudhomme, cît şi în tablourile sociale, „felii de viaţă", din opera lui François Coppée, cu accente protestatare. Leconte de Lisle însuşi, încă din *Poèmes antiques (Poeme antice)*, luase poziţie împotriva monoteismului creştin, care după el — servea să justifice monarhia pe plan spiritual şi temporal, ca şi împotriva dictaturii imperiale („le vil Galiléen"), care se sprijinea pe biserica catolică.[1]

În conceptul parnasianismului, criteriul obiectivităţii primează asupra celorlalte valori cu care intră în compoziţie. Théophile Gautier, în 1835, în *Mademoiselle de Maupin (Domnişoara de Maupin)* opunea poeticii romantice, de confesie personală şi de profetism social, un ideal de obiectivitate estetică. Dogma obiectivităţii apare ca un reflex al gîndirii pozitiviste care devaloriza sentimentul, negîndu-i valenţele revelatorii. Parnasianul foloseşte metodele pozitivismului, este descriptiv în zugrăvirea unui univers poetic obiectiv, dar finalitatea operei rămîne cea artistică. În stil, adoptă claritatea logică a ştiinţei, pentru că el, pe urmele unei lungi tradiţii clasice franceze, crede că luminozitatea şi echilibrul expresiei au efecte puternice asupra sensibilită-

---

[1] Jules-Marie Priou, *Leconte de Lisle*, Seghers, Paris, 1966, p. 79.

ţii. M. Raymond sesizează predilecţia acestor poeţi pentru zonele limpezi ale conştiinţei, detaşarea lor de lumea exterioară spre a-i observa mai bine formele şi culorile.[1] „Poetul este cu atît mai mare cu cît este mai impersonal“, spunea Heredia; cu toate acestea, el rămîne deopotrivă cîntăreţul formelor frumoase şi al emoţiilor profunde, cînd evocă drama strămoşilor conquistadori. Impersonalitatea şi obiectivitatea parnasienilor se cer interpretate cu rezerve şi nuanţări.[2] Teorie şi creaţie sînt strîns legate, dar şi antagonice în arta lor. Evident, poetul nu se mai situează în miezul viziunilor sale ca în poetica romantică, dar vibraţia interioară există. Pornind de la constatarea generală că opera de artă înseamnă comunicarea unei viziuni personale despre lume, cum rezolvă poetul parnasian acest impas? Confidenţele şi emoţiile sale le proiectează în istorie sau în legendă, în maniera clasicilor. Defilarea civilizaţiilor şi credinţelor vechi reprezintă un fundal somptuos în alegorii şi embleme ce învăluie mărturiile poetului, ferindu-l de a-şi exprima direct neliniştea intelectuală, visele de viaţă eroică, sentimentul eşecului: ferindu-l, cu un cuvînt, de a cădea în confesia romanticilor. Cîntul individual se prelungeşte, contopindu-se în corul secolelor. Leconte de Lisle, Ménard, Heredia, spirite pasionate şi generoase, încearcă să asimileze toate formele îmbrăcate de sensibilitatea umană, găsind în istorie şi în miturile popoarelor echivalenţe ale propriilor emoţii.

Cerîndu-i-se să fie „adevărat“, adică să reproducă cît mai exact posibil fragmente ordonate ale realului, cu atît mai frumoase, cu cît aceste obiecte sînt mai prestigioase, poemul parnasian, în directă filiaţie cu arta lui Gautier, se înscrie deopotrivă în aria vastă a liricii obiective cultivate de Tennyson sau Swinburne, cu un epic redus la succesiuni de tablouri, discontinui, în contururi plastice, reţinînd din natură şi din lucruri mai ales momentele de încremenire. În

---

[1] *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 66.

[2] Într-o scrisoare din 1845 către un prieten, Leconte de Lisle mărturisea că simte nevoia de a se „sintetiza“, de a-şi uita propria individualitate, în dorinţa de a exprima colectivitatea. E. Pich (prefaţă la Leconte de Lisle, *Articles. Préfaces. Discours*, Société d'édition „Les belles lettres“, Paris, 1971) subliniază acest fundament psihologic al teoriei impersonalităţii.

același timp, reiterează, în numele unei alte teorii, idealul de poem cu mesaj, cultivat de romantism, menit să exprime idei „adevărate" cu atît mai frumoase cu cît sînt mai elevate.

Parnasienii se proclamă impasibili, pentru că ei sînt contra efuziunilor banale, dar impasibil nu devine sinonim cu insensibil, ci înseamnă facultate de dominare a propriilor emoții, de a face abstracție de caracterul individual pentru a da idealului expresia cea mai generală posibilă. Termenul este folosit pentru prima dată de Glatigny în *L'Impassible — Impasibilul*, poem dedicat lui Baudelaire. Conceptul fusese însă sugerat de Banville mai înainte, în primul poem al *Cariatidelor*:

Sous nos portiques fières, dont jamais nul affront
Ne fera tressaillir les radieuses lignes.

(„Sub mîndrele noastre portice cărora nicicînd vreo ofensă / Nu le va clinti liniile strălucitoare".)

În care cerea artistului stăpînire și articulație solidă a versului:

Rêves au plis arrêtés, grand poème de pierre,
Lyrisme de débauche avec art composé.

(„Vise în contururi fixe, mare poem de piatră, / Lirism fără de frîu, cu artă plăsmuit".)

Încă din 1846 Leconte de Lisle glorifica impasibilitatea:

Du bonheur impassible, symbole adorable
Calme comme la mer en sa sérénité
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.

(„Al fericirii impasibile simbol demn de adorare, / Calm asemeni mării în seninătatea,-i / Nici un suspin nu ți-a sfîșiat pieptul pur, / Niciodată lacrimile omenești nu ți-au adumbrit frumusețea.")

Catulle Mendès, în *Pudor*, din 1863, este categoric: „Nici un suspin omenesc în cîntecele poeților". Dierx mărturisește aceeași năzuință: „Am vrut să trăiesc surd la vocile mulțimii". Dar pentru a se menține în atitudinea de impasibilitate

i-a trebuit o luptă dureroasă *(Prologue — Prolog)*. Reputația de poeți impasibili îi nemulțumește însă în cele din urmă pe parnasieni, care simt nevoia să se explice, să delimiteze conceptul, să arate că impasibilitate nu e sinonim cu uscăciunea spiritului și a inimii. Apare și în acest caz decalajul dintre idealul estetic și expresia poetică.[1]

Maurice Souriau, în *Histoire du Parnasse*[2] *(Istoria Parnasului)*, crede ca și Mendès [3], că primul care a lansat acest cuvînt a fost Xavier de Ricard, într-un articol din *l'Art* [4], adăugîndu-se astfel corului celor nemulțumiți de excesele artei de confesie. Atitudini asemănătoare manifestaseră deja Flaubert și Gautier[5].

La o lectură mai nouă, mai suplă a textelor ce fac obiectul prezentei cercetări, conceptele de obiectivitate și impersonalitate se înfățișează ca un complex de reguli și atitudini nuanțate, reflectînd și contradicții specifice epocilor de tranziție, dialectic legat — în același timp — de modurile de gîndire pozitiviste dar deschis — deopotrivă — ecourilor lăsate de romantism în sensibilitatea artistică. Vulnerabilitatea lor va apărea mai pregnant în interpretările noastre despre persistența romantismului la parnasieni.

În ceea ce privește elenismul parnasienilor, plecînd de la constatarea că miturile grecești și latine au continuat să

---

[1] Leconte de Lisle, în răspunsul la ancheta lui Huret: „Impasibil, unde se găsește, unde se vede această seninătate, această uscăciune care ni se reproșează? Nu la Glatigny, acest Villon modern."

[2] *Introduction*, p. XLVII, Spes, Paris, 1929.

[3] *Op. cit.*, p. 96.

[4] Pentru Ricard, simbolul impersonalității este figurat în statuia Venerei: „Poète, garde ainsi ton âme intacte et fière. / Que ton esprit, vêtu d'impassibilité /, Marche à travers la vie au but qui l'a tenté („O! Poet, păstrează-ți sufletul neatins și mîndru, / Fie ca spiritu-ți în straiul impasibilității / Să pășească prin viață spre țelul care l-a ispitit") *(L'Art et l'Histoire, Ciel, Rue et Foyer — Artă și istorie,cer, stradă și cămin)*.

[5] Gautier își definește estetica în poemul *A. M. Théodore de Banville réponse à son odelette*", publicat în *l'Artiste* din 13 septembrie 1857. „Sculpte, lime, cisèle / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant" („Sculptează, șlefuiește, dăltuiește / Fie ca visul tău șovăielnic / Să se întipărească pe trainicul bloc"). Banville folosise în poezia sa aproape aceiași termeni: „Manie / L'outil du ciseleur" („Mînuiește / Unealta dăltuitorului"), căci poetului îi trebuie „un metal au coeur dur" („un metal cu o inimă dură") și își cuprinde ideea în „le beau rythme d'airain" („frumosul ritm de bronz").

stimuleze și să atragă eforturile imaginative ale poeților (deși în mai slabă măsură), în plin romantism [1], precizăm că de un nou și temeinic interes pentru clasicismul grec se poate vorbi abia după 1840, odată cu declinul romantismului. Tematica mitologică revine în actualitate, sugerînd noi interpretări. Menționăm numele lui Laprade, interpret al miturilor vechi, înainte de 1850, mai mult filozof decît poet, dar care pare să fi exercitat o oarecare influență asupra lui Leconte de Lisle. Emmanuel des Essarts face apropierea între cei doi poeți.

Faguet consideră ca unic maestru elenizant al lor pe André Chénier [2], ce aducea un lirism proaspăt și personal în poezia de inspirație umanistă greacă. Dimpotrivă, Anatole France, debutant în cenaclul lui Leconte de Lisle, limitează influența lui André Chénier asupra poeților din cel de-al doilea Imperiu la un elenism al temelor și motivelor.[3]

Poeții parnasieni cred că găsesc izvoarele noii poezii, după epuizarea filonului sentimental și al celui personal, în Elada. Acolo caută ei modele de umanitate armonioasă și senină, tipuri și motive eterne, susceptibile să exprime în chip simbolic adevărul accidental și pasager. Arta greacă devine sinonimă cu arta ideală. Elenism înseamnă umanitate în sensul cel mai adînc al cuvîntului. Pentru Leconte de Lisle, numai arta vechilor greci deține acel „caracter unic și general, care închide într-o individualitate vie expresia completă a unei virtuți sau a unei pasiuni idealizate".[4] În prefața la *Poémes antiques*, el enunța idealul de artă elenic pe care înțelegea să-l imprime mișcării sale. Concepînd poezia ca revelație a frumosului, arată că doar antichitatea greacă a

---

[1] R. Canat vorbea de elenism în Franța în perioada romantică in *Une forme de mal du siècle. Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens* (*O formă a răului secolului. Despre sentimentul solitudinii morale la romantici și parnasieni*"), Hachette, Paris, 1904.

[2] „Le maître, le guide, l'ancêtre et le Dieu domestique des parnassiens"" (Maestrul, călăuza, străbunul și penatul parnasienilor.)

[3] V. C. Kramer, *André Chénier et la poésie parnassienne (André Chénier și poezia parnasiană)*, H. Champion, Paris, 1925.

[4] Prefață la *Poèmes et Poésies* (1885). Poetul ajunsese la clasicismul grecesc prin intermediul lui Goethe, din Faust II (v. Pierre Flottes, *Leconte de Lisle. L'homme et l'oeuvre — Leconte de Lisle. Omul și opera*, Hatier-Boivin, Paris, 1954).

realizat acest ideal cu Homer, Eschil, Sofocle, care reprezintă poezia în vitalitatea sa, în plenitudinea și unitatea sa armonică. Dar pentru a înțelege miracolul grec este necesară o introducere în datele istorice, arheologice și în erudiție și astfel, poetul apropie de idealul grec preocupările erudite ale mișcării („Arta și știința ... trebuie să tindă la o unire strînsă ..."). Cultul pentru Elada se conjugă astfel cu istorismul antichizant al mișcării, stimulat de climatul de renaștere a interesului științific și literar pentru antichitate, în special cea greacă, de adîncire a cercetărilor în domeniul arheologiei și epigrafiei. Obosiți de realitatea prozaică în care trăiesc, poeții parnasieni caută compensații în antichitate.

Laissez-moi me baigner dans la source féconde
Où la divine Hellas trouve la vérité!

(Lăsați-mă să mă scald în izvorul roditor / În care divina Hellas a găsit adevărul!)

exclama Louis Ménard, parnasian de palidă strălucire, dar erudit elenist. Prietenia sa cu Leconte de Lisle va stimula interesul acestuia pentru studiul istoriei și arheologiei și al alianței lor cu arta. Sub îndrumarea prietenului său, Leconte de Lisle începe traducerile din Homer, se inițiază în studiile de hermeneutică, cercetează sensurile ascunse ale miturilor grecești.[1] Constatăm o tentativă de a exprima științific în imagini poetice politeismul grec. Nota erudită apare și în grija transcrierii literale a numelor proprii grecești.[2] Unii contemporani dezaprobau stridența numelor proprii cît și ambiția „restituirilor" științifice [3] nepotrivite în cîmpul liricii.

---

[1] Elenismul poetului a făcut obiectul unor ample cercetări, între care notăm: Jean Ducros, *Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIX siècle. Leconte de Lisle et les poèmes antiques* (*Revenirea poeziei franceze la antichitatea greacă în mijlocul secolului al XIX-lea.* Leconte de Lisle și poemele antice), Champion, Paris, 1918; B. Latzarus, *Leconte de Lisle, adaptateur de l'Orestie* (*Leconte de Lisle, adaptatorul Orestiei*), Imprimerie générale Nîmes, 1920, ș.a.

[2] Astfel, Phébus, consacrat de uzul limbii, devine Phoibos, Hercule va fi Hérakles, Cassandre devine Kasandra, Alkestis, Alceste, parcele devin moire etc., părăsind astfel terminologia latină, așa cum o introdusese și o consacrase Renașterea.

[3] V. Vapereau, în l'*Année littéraire et dramatique* (*Anul literar și dramatic*), 5[e] année, 1863, p. 12—14.

Erudiția doctrinarului parnasian rămîne exterioară, nu afectează sistemul său poetic care se desfășoară în jurul ideii de artă și frumos [1], nici nu alterează fondul intim al sensibilității sale. El evocă de preferință vîrstele preistorice ale Greciei, cu lumea lor de personaje legendare, lume mitică în care zeii, oamenii și eroii sălășluiau laolaltă, ca fii ai aceleiași naturi generoase. Cele treizeci și trei de poeme de inspirație greacă de la *Hypatie* pînă la l'*Enlèvement d'Europëia* creează o Eladă apollinică, într-un echilibru armonios, în care se desfășoară liber forțele sufletului. În forme moderne, reiterează idila antică. Defilează aureolați în mit și în simbol, Venus, Niobe, Elena, Chiron și — în diferite ipostaze — Hercule, învingătorul șerpilor, al cărui mit îl preia de la André Chénier, dar cu un sens mai precis al diferenței dintre generații, și care va inspira și pe alți mari parnasieni (Sully Prudhomme, Heredia). Chiron preia trăsături de la Orfeu, într-o personificare ce ne amintește destinul poetului, în concepția romantică, victimă a propriului geniu. În *La Robe du Centaure (Haina Centaurului)*, simbolismul interpretării filozofice a martiriului eroului este tot romantic: suferința care înalță. Dealtminteri, poetul își remaniază versurile inspirate de universul mitic elen, în sensul sublimării motivului de balastul sensibilității romantice, cu dezvoltarea notei erudite (v. Hélène, Niobé, însuși Khirôn), în evocări pline de maiestate și amploare oratorică. I s-a reproșat adesea că imaginea Greciei rămîne idilică, livrescă, inspirată mai ales de Teocrit, o Grecie pastorală, într-un decor convențional, luxuriant, ce reflectă reminiscențele peisajului natal al poetului creol, de la care acesta împrumută tonuri și culori pentru a compensa necunoașterea directă a pămîntului elen.

Elenismul ia aspecte particulare în poezia tînărului Anatole France, atras de formele decadenței alexandrine sau la Ménard, un „păgîn mistic", cu un sens atic profund, cu o subtilă comprehensiune a spiritului epic. Elada lor e însă mai puțin plastică, mai slab colorată decît Elada lui Leconte de Lisle sau a lui Heredia.

---

[1] *Hypatie*, ilustrează această continuă aspirație spre Frumos: „Tu faisais, sur la nuit sombre des vieux âges, / Resplendir ton génie à travers ta beauté" („ Făceai ca peste noaptea întunecată a evilor vechi, / Geniu-ți să-și aștearnă sclipirea prin frumusețea ta").

Sully Prudhomme caută în ficțiunile antichității lecții morale. Ca și vechii greci (Parmenide, Empedocle) el vrea să realizeze alianța dintre gîndirea puternică și imaginația plastică. Astfel trebuie interpretate poemele sale filozofice, prin care reînnoiește o lungă tradiție *(La Justice — Dreptatea* și *Le Bonheur — Fericirea).*

Coppée, dimpotrivă, infidel idealului elenic al parnasienilor, exclamă: „Zeii sînt morți. De ce trebuie să fie insultați? De ce trebuie ca Hellas și nobilul său cult să nu poată dormi?" El aduce în parnasianism nota sceptică înclinată spre umor.

Dintre minori, Glatigny, Silvestre, Plessis, Dierx cultivă nota elenizantă. Glatigny în ale sale: *Vignes folles (Viță sălbatică)* (1857/8) și *Flèches d'or (Săgeți de aur)* (1864) înalță imnuri frumuseții grecești. Universul său poetic e populat de nimfe, driade și, mai ales, fauni. André Chénier îi inspiră gustul pentru fauni nepăsători, în decor campestru feeric.[1] La Armande Silvestre apare un erotism elenic, în *Sonnets païens (Sonete păgîne).* Dacă Jean Aicard aduce un elenism de suprafață, de care, dealtminteri este conștient, Frédéric Plessis este un erudit, înrudit cu Ménard. În *Vesper* Arcadia și Sicilia sînt surprinse cu ochiul cunoscătorului istoric. Lafenêstre unește iubirea pentru Italia cu idealul grec. Exemplele s-ar putea înmulți. Ne oprim aici, cu concluzia că toți parnasienii sînt elenizanți, fapt mărturisit de majoritatea lor (Mendes, France ș.a.).[2]

În ansamblu, modelul artistic elen pe care Théophile Gautier[3] îl invocase în plină eflorescență romantică infuzează prin opera parnasienilor o sevă nouă poeziei. Întoarcerea la antichitatea etern tînără îi situează pe acești poeți în imediata succesiune a lui André Chénier, în ambianță neoclasică deci. Formulă de nou clasicism ce se dovedește a fi suplă, estetizantă și livrescă în mare parte, este adevărat, dar deopotrivă deschisă implicațiilor noului. Se fac simțite infuzări extraliterare în acea ambiție erudită de a vehicula preocupări științifice, în tonul epocii: incursiuni în lumea politeismului

---

[1] Henri Mondor, *op. cit.*, p. 64.

[2] F. Desonay, în *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens (Visul elenic la poeții parnasieni).* Honoré Champion, Paris, 1928, susține că numai Ménard și France sînt poeți elenici: ceilalți ar restitui artificial Elada.

[3] În prefața citată la *Mademoiselle de Maupin.*

grecesc, încercări de a degaja sensurile miturilor și realitatea istorică ce le generase, filtrate însă toate în substanța unui lirism discret, în rezonanțele sale interioare, ce le salvează de la prețiozitate sau didacticism. Elenismul științific se restrînge la cîmpul temelor inspirate de mitologie și nu afectează conținutul acestei poezii. Grecia rămîne o nostalgie estetizantă de artist modern, la răscruce de drumuri, izvorîtă poate și din cerințe interne de echilibru: relativismului derutant din jur i se opune o lume a spiritului ordonată și armonioasă în formele ei perene. Ca să o atingă, parnasianul trebuie să recreeze în el starea de suflet a vechilor poeți epici, care evitau să-și afirme fățiș individualitatea. Apare, astfel, o nouă motivare a impersonalității necesare.

Una din condițiile actului poetic în estetica parnasiană era prealabilul efort de erudiție pentru a arunca lumini cît mai adevărate, mai riguroase asupra temei, motivului, mitului celebrat în poem: „Arta și știința, îndelung separate în urma eforturilor contradictorii ale inteligenței, trebuie deci să tindă să se unească strîns, dacă nu să se confunde", postula Leconte de Lisle în cunoscuta prefață la *Poèmes antiques*, din 1852. În acord cu „sfera inteligentă a epocii, științifică și filozofică", se situează și Sully Prudhomme, care publică în 1863 poemul *l'Art*, adevărat manifest al noii generații poetice, elogiul lui Hegel și un metaforic imn închinat poeziei:

J'étais aux premiers temps, car j'ai ma part de l'être,
Si l'être est eternel, j'en suis contemporain

(„Eram la începuturi, căci sînt părtaș al ființei / De-i veșnică ființa, sînt contemporanul ei").

Paul Bourget credea că două idei au dominat gîndirea parnasienilor: una împrumutată din teoriile contemporane asupra istoriei și religiilor [1], alta din doctrina evoluționistă a unității speciilor din natură. Reluînd opinia scriitorului cu precizarea că îndeosebi întîia idee este generatoare de dezvoltări poetice originale, amintim totuși, chiar în limitele impuse de această privire sintetică, unele aspecte ale ideologiei evoluționiste. Admirativ, Lahor îi închină lui Darwin un

---

[1] V. și G. Hanganu, *La pensée religieuse de Leconte de Lisle* (*Gîndirea religioasă a lui Leconte de Lisle*) — Teză Facultatea de litere și filozofie, Cluj, 1940.

poem (în *Réminiscences—Reminiscențe*). Sully Prudhomme comentează invențiile veacului scientist în acțiunea unui nou tip de titan al cărui sacrificiu consimțit se face pentru triumful științei *(Le Zénith — Zenitul)*.[1]

Leconte de Lisle, la curent cu teoriile evoluționiste ale lui Darwin, ca și ale lui Huxley și Haeckel [2], prin intermediul lui Taine asimilează ideile lui Spencer. Mișcarea multiformă a naturii îl atrage: în animal el vede încarnarea instinctului vital, viziune ce-i sugerează lui Bachelard [3], forțînd în favoarea opticii psihanalitice interpretarea, o caracterizare a poeziei cu temă animalieră drept „o lirică a agresivității, a excitației, a impulsului muscular ...", și nu o poezie a formelor și culorilor, agresivitate ce ar compensa la creator contradicția dureroasă a propriei lupte dintre un temperament viguros și sentimentul neputinței de a-l satisface. Ideea se cuvine consemnată cu rezerve, fiind vorba de o personalitate artistică extrem de complexă, dramatică în ambiguitatea pornirilor lăuntrice, ce nu poate fi redusă la interpretări unilaterale. Ceea ce vrem să subliniem este capacitatea parnasienilor de a asimila și transfigura ideile științifice în tablouri și simboluri de mare relief plastic și evocator, neexistînd pentru ei primejdia (nici măcar în ceea ce îl privește pe Coppée) unei supuneri naturaliste la realitatea ternă. Autorul *Poemelor barbare* sugerează în spirit darwinist legăturile obscure dintre om și celelalte specii vii. Conferă animalului, „fratele nostru inferior", capacitatea visului interior *(Le Sommeil du Condor — Somnul Condorului)* [4], în care pasărea devine simbolul romantic al recluziunii orgolioase a poetului neînțeles:

Et loin du globe noir, loin de l'astre vivant,
Il dort dans l'air glacé, les ailes toutes grandes

(„Și departe de globul cel negru, departe de astrul cel viu, / El doarme, cu aripile-i mari, în aerul înghețat").

---

[1] Poem inspirat de accidentul tragic al echipajului unui balon (1875).

[2] J. M. Priou, *op. cit.*, p. 92.

[3] G. Bachelard, apud J. M. Priou, *op. cit.*, p. 100.

[4] Poeme ca *Le Rêve du Jaguar (Visul jaguarului)*, *Les Eléphants (Elefanții)*, *La Panthère noire (Pantera neagră)* continuă să rămînă pagini de antologie, deschise formelor noi de interpretare stilistică.

Tema rătăcitorului într-un univers bîntuit de mistere este concretizată plastic în apariția cîinilor sălbatici fascinați de jocul valurilor sumbre *(Les Hurleurs — Cei care urlă)*. Astfel, tematica animalieră prilejuiește parnasienilor interferențe inspirate între artă și ecourile scientiste, într-o poezie a formelor sculpturale și a imaginilor simbolice, în care încremenirea rece de basorelief a artistului academizant trece prin filtrări de învăluită înțelegere umană: Aprecierile și comparațiile din cîmpul plasticii s-au impus de la sine în conștiința critică; numele poetului creol al faunei exotice fiind alăturat de acela al lui Barye [1], sculptorul animalier al epocii, — în arta comună de a însufleți cu tîlcuri misterioase o lume obscură și fremătătoare ce întregește în armonii necunoscute încă peisajul uman: [2]

Il s'affaisse, allongé sur quelque roche plate,
D'un large coup de langue il se lustre la patte.
Il cligne ses yeux d'or hébétés de sommeil

(Le Rêve du jaguar)

(„Se-nconvoaie, lungit pe o piatră plată / Cu o mișcare largă a limbii își lustruiește laba. Clipește din ochii de aur toropiți de somn" — *Visul jaguarului)*.

Poziția științei în conceptul parnasian de poezie nu credem că îndreptățește entuziasmul lui Brunetière, care considera că s-a realizat rîvnita „uniune dintre artă și științe" a generației pozitiviste. Ceea ce a dobîndit artistul în ambianța culturală dată este mai ales contactul cu un univers poetic aproape nou, ca și posibilitatea de îmbogățire a temelor tradiționale. Ecourile extraestetice nu alterează lumea imaginii poetice: supuse unui rafinat proces de decantare, ele se integrează în structura intimă a compoziției lirice. Familiaritatea cu preocupările științelor a favorizat la parnasieni cultivarea unei poezii de o subtilă frumusețe intelectuală, îndrăzneață în fața documentului sau a ipotezei științifice,

---

[1] A. Thibaudet, E. Estève, între alții.

[2] V. și E. Revel, *Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIX siècle (Leconte de Lisle animalier și gustul pentru zoologie în secolul al XIX-lea)*, Imp. du Sémaphore, Marseille, 1942 (Thèse).

disponibilă în același timp să le interpreteze fantezist, în favoarea unor efecte poetice originale.[1]

Într-o măsură mult mai largă decît științele naturii, istoria cu ramurile înrudite (arheologie, epigrafie), istoria vechilor religii, hermeneutica au marcat sensibilitatea acestor poeți [2], animați de imboldul de a traduce în artă „ideile, faptele, viața internă și viața exterioară, tot ceea ce constituie rațiunea de a fi a raselor vechi“ [3] *(Legenda nornilor. Geneza polineziană)*. În studiul civilizațiilor dispărute, parnasianul apelează la metodele științei moderne. Tributar lui Taine, Leconte de Lisle descoperă raporturi între teogonii și climatul care le-a făcut să înflorească (în poeme hinduse [4] sau „barbare“). Largi tablouri descriptive, fresce de un cromatism luxuriant sintetizează, în simboluri, dominanta fiecărei religii[5], evocarea unui lung șir de credințe și eforturi umane de-a lungul secolelor, la capătul cărora sălășluiește inexorabil eșecul și zădărnicia *(Dies Irae, La Paix des Dieux — Pacea zeilor)*:

... L'esprit humain s'arrête, et, pris de lassitude,
Se retourne pensif vers les jours oubliés.
La vie a fatigué son attente inféconde
Désabusé du Dieu, qui ne doit point venir.
. . . .

[1] De semnalat în acest sens mutația survenită în concepția lui Leconte de Lisle care în 1855 va dezavua „alianța monstruoasă dintre poezie și industrie“.

[2] Religia este considerată un fapt istoric. Ménard îi introdusese pe parnasieni în această concepție despre istoria religiilor: „Religiile sînt viața popoarelor, istoria, arta, știința se deduc din ele, ca o consecință din principiul ei“, *La morale avant les philosophes, (Morala înaintea filozofilor)*, Charpentier, Paris, 1863.

[3] Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 71.

[4] „Am încercat să reproduc, în sînul naturii excesive a Indiei, caracterul metafizic și mistic al asceților vicnuiți, insistînd asupra legăturilor strînse care îi atașează dogmelor budiste“, Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 121.

[5] Teogonia hindusă cu aspirația spre neant *(Bhagavat, La vision de Brahma — Viziunea lui Brahma)*, cea biblică, în care Jahveh este zeul tiranic, opac la suferințele celor dintîi oameni, înfruntat de eroul revoltat, *Cain*, aureolat romantic byronian, teogonia finică, declinantă în fața creștinismului *(Runoia)*, cea scandinavă, intuită în misterioasele-i corespondențe dintre om și natură *(Le Coeur de Hialmar — Inima lui Hialmar)*, în fine, peisajul sufletesc celtic, patetic în impasibilitatea față de moarte *(Le Barde de Temrach — Bardul din Temrach)*.

Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface,
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé:
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos qus la vie a troublé!

(„Spiritul omenesc se oprește și, cuprins de oboseală, / Se întoarce gînditor spre zilele uitate. / Viața i-a ostenit așteptarea sterilă / Dezamăgit de Domnul ce nu trebuie să vină / ... Iar tu, divină moarte, în care totul intră din nou și iar se șterge / Odraslele-ți primește în sînul înstelat; / În lături timp și număr și spațiu, / Dă-ne nouă pacea pe care viața a tulburat-o!")

(Dies Irae)

Concluzia traduce momentele de criză spirituală prin care trecea intelectualitatea epocii. Din eșecurile lui Leconte de Lisle se desprinde o filozofie a istoriei umanității, izvorîtă dintr-o lucidă, deziluzionată meditație asupra istoriei, care se lărgește în cuprinsul *Poemelor barbare* mai ales, dar e prezentă și în creația unui Sully-Prudhomme, Heredia, Cazalis.

Revelația literaturii sacre indiene a oferit acestor poeți o materie nouă pe care au cizelat-o în poeme filozofice, păstrînd vibrația sensibilității orientale. Gustul pentru Orient, manifestat și de romantici [1] crescuse prin contactul cu textele literare sacre indiene, comunicate francezilor de scrierile lui Bournouf, ca și prin traducerile lui Foucaux și Fauche. Dintre poeții veacului, Leconte de Lisle și Lahor reprezintă „două insule indiene, una dezolată, alta luxuriantă, pe care nu le leagă în literatura franceză nici un curent de influență".[2]

---

[1] V. Hugo, încă din 1829 sesizase noua „modă". „Au siècle de Louis XIV on était hélléniste, maintenant on est orientaliste" („În secolul lui Ludovic al XIV-lea erai elenist, astăzi ești orientalist") (prefață la *Les Orientales*), dar în afară de *Suprématie (Supremație)* *(La Légende des siècles)*, Hugo rămîne indiferent la sugestia meditațiilor orientale.

[2] R. Petitbon, *L'Influence de la pensée religieuse indienne dans le romantisme et le Parnasse*, („Influența gîndirii religioase indiene asupra romantismului și parnasianismului"), A. G. Nizet, Paris, 1962, p. 83.

Cel dintîi asimilează lecturile în respectul adevărului frescelor *(Prière — Rugăciune, Arc de Civa, Surya)* cu o epurare treptată de balastul erudiției în favoarea poeziei. Inspirația Puranei îi oferea lui Leconte de Lisle cele două doctrine esențiale ale gîndirii indiene: panteismul absorbției în divinitate și teoria, totodată poetică și filozofică a „Mayei", iluziei. Opțiunea sa merge către iluzie, gîndirea indiană îl reține sub aspectul ei budist: maya, neantul. Influența Indiei în poezia de inspirație filozofică, mai ales în poemele „hinduse" și în poemele „tragice" a fost relevată într-o serie de studii care concordă în aprecierea documentării poetului și a modului în care a asimilat doctrinele într-o poezie conceptuală de rar echilibru între filozofie și poezie [1], cu un discret spațiu lăsat fanteziei.

În acest loc, lirica de meditație a parnasienilor se interferează cu ecourile gîndirii lui Schopenhauer, interpretul subtil al ideilor budiste și deschizătorul unor fertile căi de contact cu spiritul speculativ hindus. O preocupare directă în privința studiilor schopenhaueriene din partea parnasienilor nu există: de ideile gînditorului german erau însă impregnate spiritele din cel de al doilea Imperiu. Așa cum arată, între alții, Ch. Dédéyan [2], filozofia lui Schopenhauer, „sintetizînd esențialul din „răul secolului" romantic — durerea și „l'ennui" — a construit un sistem al cărui răsunet a fost considerabil, atît în estetica literară cît și în viață și în concepția despre morală". Dar dacă cei mai mulți dintre parnasieni se apropie de pesimismul schopenhauerian și de budism dintr-o curiozitate intelectuală, pentru Leconte de Lisle acest contact dă glas neliniștii sale metafizice. *La Vision de Brahma (Viziunea lui Brahma)* degajă o filozofie a ilu-

---

[1] Gladys Falshaw, *Leconte de Lisle et l'Inde (Leconte de Lisle și India)*, N. d'Artez, Paris, 1923. L. Armengand, *Leconte de Lisle, le soleil et le Véda (Leconte de Lisle, soarele și Veda)*, în Revue d'Histoire littéraire de la France, 1952, LII, nr. 4; R. Petitbon, *op. cit.*

[2] *Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, („Noul rău al secolului de la Baudelaire pînă astăzi"), Sedes, Paris, 1965, v. I.

ziei, în care singura realitate este neantul. Natura se agită în mişcări iluzorii, tot ce ne înconjoară este aparenţă:

Toute chose depuis fermente, vit, s'achève;
Mais rien n'a de substance et de réalité
Rien n'est vrai que l'unique et morne Eternité.
O Brahma! toute chose est le rêve d'un rêve.

(„De atunci orice lucru se zbuciumă, trăieşte, ia sfîrşit; / Dar nimic nu are substanţă şi realitate / Nimic nu e adevărat decît unica şi întunecata Eternitate. / O Brahma! Orice lucru e visul unui vis.")

Sinteză a pesimismului schopenhauerian ce cuprinde nu numai oameni şi societate, ci şi natura, pătrunde în esenţa lucrurilor, ducînd la descurajare inertă şi la sete de neant. Filozofia iluziei generează un fel de echilibru interior, este certitudinea întoarcerii la neant, unica realitate. L'angoisse et le bonheur sont le rêve d'un rêve" („Spaima şi norocul sînt visul unui vis") *(Fiat nox)*. Conştiinţa omului modern în faţa condiţiei sale tragice, a caracterului său iluzoriu, este o conştiinţă fermă ce duce la stăpînirea de sine. Ménard, cu tot cultul pentru politeismul grec, nu este străin de gîndirea speculativă indiană sub forma ei budistă, în sonetele mistice *Le Rishi*, *La Sirène* sau *Nirvana*, în care înviorează amintirea textelor budiste cu lecturi din Schopenhauer:

Néant divin, je suis plein de dégoût des choses;
Las de l'illusion et des métempsycoses,
J'implore ton sommeil sans rêve, absorbe-moi,
Lieu des trois mondes, sources et fin des existences,
Seul vrai, seul immobile au sein des apparences,
Tout est dans toi, tout sort de toi, tout rentre en toi!

(„Neant dumnezeiesc, tixit sînt de dezgusturi, / Ostenit de iluzie şi metempsihoze, / Îţi implor somnul fără vise, absoarbe-mă, / Loc al celor trei lumi, izvor şi capăt al existenţelor, / Unic adevăr, unic neclintit în mijlocul aparenţelor, / Totul este în tine, totul iese din tine, totul se întoarce în tine!")

În *Icar* apare tema artistului, spectator imobil, departe de bucuriile, ca şi de durerile vieţii sau în *Érinnyes*, aceeaşi aspiraţie de impasibilitate într-un univers închis „où le sage s'endort libre de passion / Dans la sereine paix de son intelligence" („unde înţeleptul doarme eliberat de pasiune / În pacea-i senină a inteligenţei"). În sonetul *Stoïcisme*, Ménard ajunge la dominarea suferinţei, la guvernarea lumii sale interioare:

Sois fort, tu seras libre; accepte la souffrance
Qui grandit ton courage et t'épure, sois roi
Du monde intérieur ...

(„Fii tare, vei fi liber; acceptă suferinţa / Care-ţi sporeşte curajul şi te purifică, fii rege / Al lumii dinlăuntru").

Trecerea spre neant este adesea imaginată în poezia parnasiană în tablouri ale nimicirii lumii şi a vieţii care nu a adus artistului nimic. Un Leconte de Lisle, un Dierx, între alţii, construiesc tablouri de un grandios sumbru ale acestui sfîrşit:

Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre
Informe, dans son vide et sa stérilité,
L'abîme pacifique où gît la vanité
De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre
(La Dernière Vision)

(„Şi va fi Noaptea oarbă, marea Umbră / Informă, în golul şi în nefertilitatea ei, / Abisul paşnic unde zace vanitatea / A ceea ce-a fost timp şi spaţiu şi număr" — *Cea din urmă viziune*)

Nirvana [1], sonetul lui Dierx, evocă în tablouri imaginative haosul în care toate lucrurile se cufundă într-un non-spaţiu, un haos de disoluţie.[2] În *Rêve de la mort (Visul morţii)* al aceluiaşi, consacrat deopotrivă temei Nirvanei, moartea este

---

[1] Din vol. *Les lèvres closes (Buze închise)*, Lemerre, Paris, 1867.

[2] V. Hélène Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination (Cosmosul şi imaginaţia)*, J. Corti, Paris, 1965.

încercată de o conştiinţă imaginată în mod absurd, ca rămasă trează:

Le Léthé de la nuit délicieusement
M'emplissait d'un silence ineffable
Et maintenant, au bord de l'Erèbe
Sous l'oeil démesuré d'un fixe et noir soleil
Je reposais enfin dans éternel sommeil
Et je comptais sans fin, ainsi que des secondes
Les siècles morts ...

(„Lethe al nopţii desfătător / Mă umplea de o linişte inefabilă / Şi acum, la malul Erebului / Sub ochiul nemăsurat al unui nemişcat şi negru soare / Mă odihneam în sfîrşit în Somnul veşnic / Şi număram fără sfîrşit, asemeni unor clipe, / Secolele moarte ...")

Conştiinţa dăinuie pentru a se pătrunde de infiltrarea stăruitoare şi înceată a morţii. Acelaşi destin va avea pămîntul: noapte, gheaţă, sterilitate (*Marche funèbre — Marş funebru*). Expresia cea mai vie a pesimismului său apare într-un alt poem despre moarte, *Lazare*. Dacă pentru lume învierea e prilej de bucurie, pentru Lazăr e un izvor de tristeţe. Regretă pacea morţii şi liniştea mormîntului, bucurii inefabile, pe care deja le gustase. Louise Ackermann, din categoria „poetae minores", are o concepţie filozofică parnasiană asupra impasibilităţii şi universalităţii poeziei. Pesimismul ei găseşte în tensiunea polemică împotriva divinităţii şi a naturii nu numai o uşurare „retorică", ci o vocaţie activă, cu o atitudine lucreţiană, dar şi pozitivistă, cu un manifest ateism (*Poésies philosophiques — Poezii filozofice*). Se liniştesc pe încetul norii ce apasă pe sumbrul său mesaj şi se degajă un umanism auster, în lumina căruia omul este mare tocmai pentru că este efemer şi limitat şi totuşi gata să sfideze acel nimic către care se îndreaptă inexorabil paşii săi muritori.

Catulle Mendès publică în primul *Parnasse contemporain* patru poeme indiene, care pastişează stilul maestrului [1], simple jocuri literare ca şi *Le Disciple (Discipolul)* (din cel de-al doilea *Parnas*), al cărui subiect este luat din *Introducerea* lui Bournouf. Colaborarea ştiinţei este evidentă în aceste

[1] *Le Mystère du Lotus* (*Taina lotusului*), *Le Dialogue d'Yama et d'Yami (Dialogul lui Yama cu Yami)*, *l'Enfant Krichna* (*Copilul Krişna*), *Kamadeva (Kamadeva)*.

piese budiste, dar versurile rămîn o înșirare de concepte filozofice fără calitate emoțională.[1]

Cea mai originală manieră de apropiere a formelor spiritualității indiene o reprezintă, fără îndoială, Lahor [2], a cărui poezie filozofică își datorează noutatea gîndirii religioase indiene, în mai mare măsură decît creația lui Leconte de Lisle. Prietenul și sfătuitorul lui Mallarmé, Cazalis, apariție singulară în cenaclul lui Leconte de Lisle, traduce în practică alianța științei cu poezia. Își schimbă numele după orașul de pe Indus (Lahore). Medic și poet, aderă, nu prin artificiu literar, ci prin act de credință veritabilă la ansamblul doctrinelor indiene, panteism și nihilism. Concepția sa despre lume unește strîns filozofie și poezie[3]. Culegerea *L'Illusion (Iluzia)* revelă o poezie filozofică în unitatea ei, în care viziunea neantului este budistă. Metafizica indiană este lanțul solid pe care îl va țese pînă la capăt urzeala multiplelor desene ale versurilor sale, înlănțuind strîns filozofie și poezie. Poemele compuse între 1875—1888 sedimentează în meditația acestor ani punctele principale ale crezului său budist. *La Méditation du Bouddha (Meditația lui Buda)* e o sinteză simbol a principiilor metafizice budiste: irealitate a lumii, splendoare deziluzionată a aparențelor, apel către Nirvana, aneantizare totală:

Le vide, il est au fond de tous les noms divins
Et c'est le vide aussi que je trouve en moi-même.
L'homme au vers conquérant doit laisser ce qu'il aime,
Que reste-t-il, ô Mort, en tes éternités,
Des visions que nous nommons réalités?

(„Vidul se află în adîncul tuturor numelor divine / Și de asemeni vid găsesc în mine însumi. / Omul cu viers cuceritor trebuie să părăsească tot ceea ce iubește, / Ce rămîne o, moarte, în veșnicia ta / Din viziunile pe care le numim realități?")

---

[1] Preferința parnasienilor pentru filozofie indiană a fost supusă unei ironii necruțătoare în parodia *Le Parnassiculet contemporain* de A. Daudet și Paul Arène, J. Lemer, Paris, 1867.

[2] Aportul Indiei în opera sa, semnalat de André Beaunier *(Visages d'Hier et d'Aujourd'hui — Figuri de ieri și de azi*, Paris, 1911) este analizat pe larg de R. Petitbon, în *op. cit.*

[3] R. Petitbon îl consideră poetul-filozof al Parnasului. Sub adevăratul nume (Cazalis) publică *Le livre du néant (Cartea neantului)*, Lemerre, Paris, 1872, care cuprinde esențialul doctrinelor filozofice indiene, apoi o *Histoire de la littérature hindoue (Istoria literaturii hinduse)*, G. Charpentier, Paris, 1888, tratat savant.

Les Nuages (Norii) rezumă deopotrivă gîndirea budistă: termenii conceptuali sînt evitați; nici măcar cuvîntul „Nirvana“ nu apare. Simbolul general — un nor — traduce poetic meandrele gîndirii, în acest fervent „act de comuniune budistă“ [1]:

Que reste-t-il au ciel du nuage mouvant?
Notre vie éphémère en sa vague apparence
Est le jouet aussi des caprices du vent.
Rien ne dure sinon l'impassible substance.

(„Ce-i rămîne cerului din norul mișcător? / Viața noastră trecătoare în aparența ei neconturată / Și ea e jucăria capriciilor vîntului. / Nimic nu dăinuie decît impasibila substanță.“)

La parnasienii minori reflecția devine o stare de spirit colectivă într-o poezie care, pierzînd accentele de meditație intelectuală din versurile maeștrilor, se reduce la transmiterea unui vag sentiment al zădărniciei, unei palide viziuni interioare a neantului.

Poeții au resimțit acut și au reflectat — în expresii originale sau mimetice — incertitudinile filozofice ce frămîntau conștiințele generației lor, cărora pozitivismul răsturnător de valori nu reușise să le dea răspunsuri, incertitudini difuze în climatul epocii, ce par să găsească temeiuri în gîndirea pesimistă a lui Schopenhauer ca și în sferele metafizice budiste. Poezie conceptuală, de reflecție filozofică continuînd o specie stabilită de romantism, meditația parnasienilor oferă îndemnuri pentru confruntări interesante ce depășesc limitele budismului sau posthegeleanismului german. Scepticismul lor stăruie ca o permanență a scepticismului intelectualizant de tradiție franceză, mai agravat în condițiile unei epoci de tranziție. În fața neantului și Pascal și Leconte de Lisle dau expresie asemănătoare conștiinței lor lucide despre condiția tragică a omului: „Cîțiva bulgări de pămînt și

[1] R. Petitbon, *op. cit.*, p. 168.

totul dispare", amărăciunea pascaliană se reflectă în versurile marelui parnasian:

> Et l'herbe de l'oubli cachait bientôt la tombe,
> Sur tant de vanité croît éternellement ...

(„Și iarba uitării ascundea curînd mormîntul / Peste atîta deșertăciune, de-a pururi crește".)

Pămîntul se abandonează legilor răului și nu mai rămîne omului și poetului decît întoarcerea de la o lume dezolantă în consolarea oferită de artă. Desonay, cercetător din anii '25, explică întreaga operă a Parnasului prin principiul esteticii suverane [1]. În adevăr, caracteristica acestei poezii stă în căutarea formelor plastice, liniilor austere și pure ale basoreliefului în armonizări de o grație severă. Artistul reține și reproduce formele lucrurilor, în volume sculpturale, liniile, culorile lor, cu o remarcabilă memorie vizuală, o imaginație exactă și precisă, cu o formație a ochiului și o intuiție de sculptor și pictor. Interferențele între pictură și poezie reiau, în stilul unei alte poetici, vechiul deziderat al lui Novalis despre uniunea artelor.[2] Gautier consacra canonul estetic al osmozei dintre arta plastică și poezie [3], ajungînd la aceasta după o bogată experiență personală în lumea artiștilor figurativi. Banville, la rîndul său anunța încă din 1846, idealul viitorului Parnas:

> Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase,
> Un marbre, sans défaut pour en faire un beau vase

(„Sculptore, caută cu grijă, așteptînd extazul / O marmură fără cusur pentru a face din ea o frumoasă vază").

---

[1] V. *op. cit.*

[2] Hugo însuși, marcat de contactul cu pictura, era sensibil la compoziția volumelor și la culoare, deși colorist moderat și în tonurile pitorescului luminos romantic. Prefigurează însă în unele strofe conturul ferm al tabloului și strălucitorul cromatism parnasian, dar cu o combustie interioară ce va lipsi „impasibililor" și cu o nepăsare fantezistă pentru precizia detaliului. V. J. B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo (Fantezia lui V. Hugo)* (t. I), J. Corti, Paris, 1949, p. 118—121.

[3] „Această imixtiune a artei în poezie a fost și rămîne unul din semnele caracteristice ale noii școli și ne face să înțelegem pentru ce primii săi adepți s-au recrutat mai curînd dintre artiști decît dintre oamenii de litere. Un mare număr de obiecte, de imagini, de comparații, pe care le credeau ireductibile la cuvînt, au intrat în limbaj și au rămas" (*Histoire du Romantisme — Istoria romantismului*, Charpentier, Paris, 1874. cap. II, p. 18).

Apare o temă nouă: contemplarea obiectului de artă. Sonetele lui Heredia au o densitate, un relief și o netezime a desenului în tente vii și tranșante, mai ales în versurile închinate Greciei și Siciliei. Poezia „plastică" a acestuia, ca și a lui Gautier, se fondează pe o cunoaștere solidă a picturii, însușită din tinerețe.[1] Leconte de Lisle imprimă tablourilor faunei și florei exotice o strălucire solară, o claritate armonioasă în aparența impasibilă a evocării. În poemele animaliere, sugestiile științifice — ecourile darwinismului — se estompează, într-un plan secund — lectorul fiind captivat de poezia subtilelor intuiții plastice. Animalul constituie o apariție statuară ce fixează pentru totdeauna o formă, o culoare, o siluetă, o atitudine caracteristică *(Le Rêve du Jaguar — Visul jaguarului, Les Eléphants — Elefanții)*:

Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine:
Sa tête est comme un roc, et l'arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts

(„Cel care stă în frunte este un șef bătrîn. Trupu-i / Scorojit e ca un trunchi pe care timpul îl roade și-l minează; / Capul ca stînca-i și arcul spinării / Se boltește puternic la fiece efort").

Tendința spre fastuosul exterior definește creația parnasiană în ansamblul ei. Spre ilustrare, vom cita doar un nume ales dintre minorii generației mai tîrzii, Jules Breton care figurează în cel de-al treilea *Parnasse contemporain*, pictor-poet, autorul ciclurilor *Les Champs et la mer (Cîmpurile și marea)* și *l'Artois*, acesta din urmă apreciat de Heredia [2], care îi dedică sonetul *Un peintre*[3] *(Un pictor)*.

---

[1] Într-o scrisoare inedită din Florența, în 1864, tînărul Heredia își exprima admirația pentru artiștii Renașterii italiene. Vezi Colette Soulié, *Heredia et Jules Breton écrivent à Alphonse Lemerre*, în Annales de la Faculté de Lettres de Toulouse, 1966, tome II, fasc. 4, p. 121—124.

[2] „... Expresia fericit formulată de adevăruri și sentimente nemuritoare, limbaj pur, savuros și suplu, o compoziție aparent foarte simplă, cu arta cea mai rafinată", apud Colette Soulié, *art. cit.*, p. 122.

[3] În *Le Figaro* din 2 iulie 1891.

Un studiu de sinteză despre raporturile Parnasului cu pictura nu s-a scris încă. [1] Lectura textelor oferă numeroase aspecte de figurare a lucrurilor prin procedee analoge cu ale artelor plastice. Astfel, imaginea parnasiană, traducere a unei tensiuni interioare de depersonalizare, există prin ea însăși. Imaginea romanticului nu exista prin ea însăși, era un receptacol de stări emotive. Purificată de elementul emotiv, imaginea parnasiană urmărește o unică finalitate: de a fi vizuală și numai vizuală. Ea nu urmărește să trezească în cititor un anume „Stimmung", ci un tablou, o viziune. Imaginea apei, de exemplu, la romantici este un simbol al vieții care se scurge, izvor de tristețe (Chateaubriand) sau melancolie vagă (Lamartine), fluviul curge în timp. La parnasieni, fluviul curge în spațiu. Caracteristicile imaginii fluviului sînt puterea lentă, maiestatea („le grand fleuve Océan apaisa ses poumons" — „marele fluviu Océan își potoli plămînii"). Lumea imaginii parnasiene e făcută din limpezime, fermitate și fixitate a conturului, din absența misterului, Coppée revendica autoritatea „stilului limpede". Optica se apropie de a artistului plastic, dar corespondențele rămîn mai mult exterioare.[2] Credem totuși că permanența amprentei stilistice plastice, rod al conștiinței artistului despre existența unor raporturi inefabile între poezie și artele figurative, constituie o premisă remarcabilă în faza de pregătire a unui nou limbaj poetic și aportul parnasienilor în acest sens, neglijat de cele mai multe ori sau insuficient explorat, se cuvine în sfîrșit a fi subliniat. Frămîntarea modernizării există la acești premergători prudenți, legați încă de convențiile expresive tradiționale. Prin acest aspect al poeticei lor se deschid liricii perspective spre cîmpul divers al corespondențelor și asocierilor. Un Mallarmé, un Verlaine, un Henri de Régnier, sesizînd impulsurile latente din matca stilistică în care s-au format, vor trece barierele limbajului tradițional și vor supune imagismul cromatic și figurativ al Parnasului unui proces de rarefiere și stilizare.

---

[1] V. o inițiativă în acest sens: Pierre Martino, *Rapport de la littérature et des arts plastiques. Parnasse et Symbolisme, (Raportul dintre literatură și artele plastice. Parnas și Simbolism)*, în Proceedings of the International Federation for Modern Languages and Literature, V-th Congress, Florence, Valmartine, 1955.

[2] V. și Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Editura tineretului, Buc., 1968, p. 301—305.

Este unanim recunoscută virtuozitatea tehnică a poeziei parnasiene. O rimă bogată [1], un ritm variat în regularitatea lui constituie forța, deci culoarea unei compoziții. În dorința unei poezii gnomice și obiective, care să exprime în haina versului - sentință realitățile lumii materiale sau morale, era firesc ca parnasienii să îmbogățească rima [2], mărindu-i puterea de îngrădire. Cuvîntul rămîne în combinații ritmice sau strofice complicate. Compunerile poetice cu forme fixe [3] ca sonetul, rondelul, pantumul, balada, trioletul sînt căutate. Sonetul parnasian deschis vocilor lumii continuă tendința sonetului romantic, de descătușare. Forma fixă nu mai constituie o piedică pentru gînd, ceva din neliniștea epocii străbate în sonet. Dar nici un parnasian nu îndrăznește să dilate sonetul în structuri prozodice noi, așa cum face Baudelaire.[4] Momentul de criză al versului se apropia. Parnasul, în opulența formelor, în virtuozitatea versului, reprezenta o frînă pentru cuvînt și frază. Formele tradiționale, în luptă cu simbolismul, vor ceda terenul.

Tulburat de neliniște metafizică, dezarmat în fața eșecului de a acorda o tensiune interioară, de cele mai multe ori de romantic „défroqué" cu înțelepciunea impasibilității, parnasianul găsește o oază de echilibru, accesibil în perfecțiunea formală. A. Thérive a intuit sensul acestui cult pentru expresia frumoasă: „Există o virtute în forma în sine, în turul de forță ... Religia formei în poezie păstrează ceva nobil ... Ea presupune o frumusețe prestabilită ce rezidă într-adevăr din cuvinte și din raporturile dintre cuvinte ..."[5] Leconte de Lisle concepea forma nu ca o ornamentare

---

[1] „Rima joacă un rol esențial: punctul puternic care va impulsiona spiritul și-l va lansa în senzația poetică deșteptată de vers" (Leconte de Lisle).

[2] Sully-Prudhomme, de exemplu, considera alternanța rimelor masculine cu cele feminine o regulă indispensabilă a prozodiei; iar versul liber i se părea o „erezie criminală". Apud Henri de Régnier, *Nos Rencontres*, Mercure de France, Paris, 1931, p. 16.

[3] Leconte de Lisle scrie 10 sonete; *Trofeele* lui Heredia cuprind 118 sonete; pantumul prilejuiește lui Leconte de Lisle o muzicală piesă lirică, *Pantouns Malais*. Laurent Tailhade scrie balade; Léon Valade încearcă trioletul etc.

[4] Vezi Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique (Dicționar de poetică și retorică)*, Presses Universitaires, Paris, 1961.

[5] În *Le Parnasse*, Oeuvres représentatives, Paris, 1929, p. 52–54.

externă, ci în unitate organică cu ideea: „ideile nu pot fi decît forme şi ... formele unica manifestare a ideii“ [1], în consens cu Gautier sau Flaubert [2], între alţii, dihotomia fond-formă fiind exclusă. Subliniată în toate împrejurările, rigoarea formală rămîne o permanenţă şi-am putea susţine— singura coordonată valorică recunoscută şi astăzi parnasianismului, cînd formele şi convenţiile sale s-au dovedit vulnerabile în confruntarea cu posteritatea.

3. CLASICII PARNASIANISMULUI. LECONTE DE LISLE — DOCTRINĂ ŞI POEZIE; ALTE VALENŢE: HEREDIA, SULLY-PRUDHOMME. EPIGONII. UNIFORMITATEA STRUCTURII PARNASIENE

Dacă adevărul unui poet, aşa cum spune J. P. Richard, se află înscris mai degrabă în poem decît în discursurile sale despre poezie, în cazul lui Leconte de Lisle [3], meditaţiile din proza eseistică sînt o proiecţie sinceră a structurii sale spirituale în perfectă concordanţă cu creaţia. Mai mult încă, ele cuprind adevăruri latente care, în multe aspecte, au scăpat contemporanilor. La aceasta va fi contribuit şi redusa circulaţie, în epocă, a prozei sale. De aceea o lectură nouă a gîndurilor poetului despre frumos şi arta sa discerne valenţe mai puţin cunoscute, descoperă punţi noi care îl leagă de tendinţele viitoare ale poeziei. Substanţa sensibilităţii poetice moderne se prefigurează în contururi semnificative la acest remarcabil înaintaş: reveria neliniştită, meditaţia existen-

---

[1] Leconte de Lisle, *Articles. Préfaces*, Paris, „Les Belles Lettres“, 1971.

[2] Pentru Flaubert, conţinutul secretă forma, o cheamă ca pe manifestarea sa, formă şi conţinut sînt indisociabile: „nu există idee fără formă, formă fără idee“, apud M. Nadeau, *Gustave Flaubert*, Ed. Deroël, Paris, 1969.

[3] După *Poèmes antiques (Poeme antice)* din 1852, apar *Poèmes barbares (Poeme barbare)* (1862) şi *Poèmes tragiques (Poeme tragice)* (1884), care împreună cu *Poèmes et Poésies (Poeme şi poezii)* (1855) se conturează în intenţia artistului ca o replică la *Légende des siècles (Legenda secolelor)* a lui Hugo. Alegerea în forul Academiei în 1890, cu patru ani înainte de moarte (1894), consacră una din cele mai interesante personalităţi ale poeziei franceze din al doilea cincantenar al secolului XIX.

țială despre singurătatea și incomunicabilitatea omului modern, trăirea momentelor istorice de criză spirituală și încercarea de a le rezolva în artă, întoarcerea către mitul elen, valorizîndu-i vitalitatea în sensul marilor întrebări, mereu actuale, despre condiția umană. Poetul-gînditor se apropie de actul poetic cu luciditatea angajării care cuprinde o întreagă viață; atitudinea este a literatului deschis influxurilor din afară și care tratează cu libertate toate problemele ce-l interesau pe un intelectual și un poet sub cel de-al doilea Imperiu. Poezia, în viziune artistică multiformă, caută acorduri în lumea de contururi și culori ale artelor figurative, aventură artistică ce va fi reluată, în lumina altor arte poetice, în secolul nostru.

Pentru a sublinia situări teoretice și luări de poziții rămase în umbră, vom urmări unele interferențe cu meditația baudelairiană despre actul poetic: în primul rînd, conștiința comună a travaliului metodic al expresiei, în forme de mare condensare a fluenței romantice: „Muza să încalțe un coturn strîmt"... spunea Leconte de Lisle; „pentru că forma este constrînsă, ideea țîșnește mai intens" (Baudelaire) — și de încălcare a ordinei convenționale, dar în limitele definite ale unui sistem formal rămas tradițional. Amîndoi poeții refuză confesia, sentimentul, vorbesc de uitarea propriei individualități în procesul poetic („deposesiune de sine" — Leconte de Lisle; „depersonalizarea" baudelairiană). Pentru Baudelaire, poeții confesivi sînt „cabotini"; parnasianul îi condamnă într-o sentință retorică: „Există în confesiunile publice ale angoasei inimii ... o profanare gratuită" (în cunoscuta prefață la *Poèmes antiques)*. Fără a atinge densitatea proceselor interioare ale marelui său confrate, parnasianul vede și el în poet un inițiat, o făptură de excepție, cu facultatea de a percepe o lume inaccesibilă: „Poeții sînt îndrăgostiții și descoperitorii frumuseții infinite".[1] Fapt singular și absolut, opera de artă nu are alt scop decît ea însăși; această viziune comună, caracteristică doctrinei „artei pentru artă" reunește de asemenea pe cei doi creatori.

Potrivnic capriciului inspirației necontrolate, Baudelaire insistă asupra elaborării, supunînd imaginația la o disciplină interioară proprie. Nu a fost relevat pînă acum faptul că și teoreticianul Parnasului emite o idee asemănătoare. Preve-

[1] Leconte de Lisle, *op. cit.*, p. 74.

nind asupra primejdiei ca deposesiunea de sine, implicată de impersonalitate să nu ajungă în cele din urmă la pierdere de conştiinţă ca la romantici, Leconte de Lisle subliniază necesitatea pentru poet de a conserva luciditatea pînă şi în momentul în care este stăpînit de entuziasmul poetic. Ideea subtilă cu aparenţă de paradox îi apropie, neprevăzut, pe cei doi teoreticieni-artişti: artistul trebuie să iubească pasiunea în mod pasionat şi să găsească cu o răceală absolută mijloacele de a o exprima, cerea Baudelaire. Autorul „Poemelor antice" vorbeşte de o elaborare internă necesară, de o voinţă puternică: spontaneitatea, pentru el, nefiind incompatibilă cu voinţa şi reflecţia. Prin exerciţii voluntare, poetul va găsi spontaneitatea primordială pierdută: „O voinţă inteligentă care trebuie să exercite o dominaţie absolută şi constantă asupra expresiei ideilor şi sentimentelor"[1]. Apropierea ni se pare semnificativă; ea situează meditaţiile Parnasului într-un context de preocupări poetice modernizante, de concepere a poeziei ca act intelectual, lucid elaborat în filtrul unor îndelungi căutări angajante pentru artist.

„Poet liniştit şi puternic, unul dintre cei mai apreciaţi şi preţioşi poeţi ai noştri", definiţia baudelairiană din *l'Art romantique*, amestec de admiraţie şi franchetă, cu acea aluzivă rezervă faţă de studiata impasibilitate, fixează personalitatea artistului în peisajul literar al epocii. Gîndirea sa poetică este construită pe o mistică a frumosului[2], care face din artă scopul suprem al activităţii creatoare. Există un acord — rar întîlnit în istoria poeziei — între proiectul afirmat explicit şi realizare.

Deoarece ilustrările noastre din paginile afectate interpretării principiilor parnasiene s-au referit, în largă măsură, la poezia lui Leconte de Lisle, ne limităm în cele ce urmează la conturarea profilului artistic şi moral al scriitorului axat pe cîteva mari coordonate ce ni se par semnificative. Mai întîi, frămîntarea sa interioară asupra sensului existenţei, în trece-

---

[1] *Les poètes contemporains* („Poeţii contemporani"), articole apărute în 1864, în *Le Nain Jaune*.

[2] Desonay, în *op. cit.*, demonstrează că opera elenică, de la *Hypatie* pînă la *L'Enlèvement d'Européia (Răpirea Europeiei)* este un strigăt de admiraţie în faţa frumuseţii: virginală (Thyoné, Glaucé, Klytie), feminină (Hélène), virilă (Héraklès), frumuseţea copilului (l'Enfance d'Héracklès, Niobé), a mamei (Niobé), frumuseţea gravă a bătrînului (Khirôn), animalieră etc.

rea istorică a civilizațiilor. Încredințat că orice filozofie implică o istorie, adoptă istorismul lui Ménard. Se preocupă de credințele vechi cu luciditatea sceptică a relativistului care admite că fiecare idee religioasă a fost „adevărată“ în momentul ei istoric. Teogonie și sociogonie sînt strîns împletite în concepția sa. Episoade de triumf ale unei religii sînt legate, în evocări somptuoase, de frînturi din istoria omului, cu moravurile, înălțările și căderile sale. Meditația asupra istoriei, care reprezintă ideile fundamentale din eseuri, se lărgește în culegerile poetice, mai ales în *Poèmes barbares (Poeme barbare)*.

În ceea ce privește prezentul, el constată eșecul creștinismului, a cărui concepție era „artificială și senzuală“. Îl preocupă rolul poetului în istorie și societate, rol de mare semnificație, în concepția sa estetică despre poezie ca mijloc de restaurare a echilibrului social și spiritual zdruncinat. Poziția este discutabilă, mai ales în ceea ce are noocratic, dar nu i se poate tăgădui eseistului meritul de a fi încercat să restituie demnitatea artistului și a intelectualului într-o societate burgheză mercantilă. În acest sens se îndreaptă, credem, ideile sale și de aceea considerăm insuficient de cuprinzătoare interpretările unor cercetători ca Ch. Grivel, Luc Badesco, A. Barré, care reduc atitudinea filozofic-istorică a lui Leconte de Lisle la gestul pasiv al retragerii în lumea contemplației ideilor și a trecutului, atitudine în genere caracteristică poeților din cel de-al doilea Imperiu. Biografia scriitorului dezvăluie frămîntări, mutații interioare, imbolduri de a reintra în acțiune, de a-și afirma opțiunile ideologice. În 1870, Leconte de Lisle redevine militant politic și publică un catehism republican, a cărui apariție a stîrnit ecou în opinia politică a timpului.[1]

Cu un viguros talent epic, Leconte de Lisle vrea să găsească sorgintea poeziei făcînd să retrăiască spiritul anticilor cîntăreți epici. Preocupat de condiția psihologică a poeziei, cere creatorului să se „impersonalizeze“ spre a putea exprima mai bine sufletul colectiv, idei ce stau la baza teoriei sale despre

---

[1] *Catéchisme populaire républicain (Catehism popular republican)*, Lemerre, Paris, 1870. A redactat partea privitoare la organizarea comunală, după notele lui E. Courbet, iar partea relativă la organizarea departamentală după notele lui Xavier de Ricard.

poemul istoric [1], replică impersonală, concepută în spirit istoric și științific, la epopeea „subiectivă" a lui Hugo. Poetul trebuie să asimileze mai întîi istoria, religia, filozofia fiecăreia din rasele și civilizațiile dispărute. Erudiția poemelor pare azi caducă (în *Khirôn*, de exemplu, în care reconstituie istoria invaziilor doriene în Grecia pelasgică), dar ea imprimă unitate și coerență compunerii. Fiecare poem se prezintă ca o elaborată construcție rapsodică, într-un ansamblu organizat în jurul unui singur personaj. *Le Lévrier de Magnus (Ogarul lui Magnus)*, „poem tragic", reconstituie în jurul cavalerului german climatul sumbru și patetic al cruciadelor. Chiar cînd apar mai multe personaje (cei trei brahmani din Bhagavat), acestea sînt de fapt încarnarea unuia și aceluiași erou liric, în trei ipostaze ale sale: iubirea, familia, filozofia. Fabulația devine pretext pentru meditația neliniștită asupra condiției omului modern. Interesul poemului epic stă deopotrivă în restituirea atmosferei evocate, în culoarea locală, în care pitorescul are vigoare, desenul are relief și culoare. [2] Sonetul *Le Combat homérique (Lupta homerică)* strînge în cele patrusprezece versuri elemente din trei cînturi ale *Iliadei*.

Arta descriptivă apare mai pregnantă în plonjările în spațiu, în proiecțiile exotice. Insula natală este „un beau pays tout rempli de fleurs, de lumière et d'azur" („o țară frumoasă, plină de flori, lumină și de-azur"). Surprinde viața torentului, germinația generoasă a solului natal, mișcarea fără preget a mării. Spre deosebire de farmecul molatic al descrierilor lui N.-G. Léonard, un alt cîntăreț al insulelor, peisajul exotic parnasian trăiește prin dinamică și colorit plastic: prin luminozitate, fixat grație unei prețioase memorii a culorilor, a sensibilității, mai ales la nuanțele luminoase [3], evocate cu încîntarea vizuală pe care poetul a păstrat-o din contemplarea peisajelor. Motivele reprezentate mai des sînt marea, cascada,

---

[1] Din *Les poètes contemporains*, reluată în *Discours* ... la Academie.

[2] În acest sens ni se par excesiv de severe observațiile lui Flaubert despre lipsa de consistență a reliefului și insuficienta pătrundere, cauzate de o viziune nu întotdeauna adîncită (G. Flaubert către Louise Collet, în *Corresp.*, II, p. 85).

[3] H. Foucque, *La nature dans les poèmes réunionnais de Leconte de Lisle* („*Natura în poemele réunioneze ale lui Leconte de Lisle*"), în Annales de la Faculté des lettres, Aix en Provence, 1968, XLIV, p. 237–251. Autorul articolului stabilește 90 de notații pentru culori luminoase și numai 10 de culori sumbre.

pădurea, muntele. Evocările decorului natal au loc, ca o compensaţie, în momentele grele ale existenţei.[1] În poezia senectuţii, ele dobîndesc un colorit idealizat în tonuri calde, învăluitoare.

Sentimentele asociate cu aceste peisaje sînt nuanţate, romantice ca la Vigny în faţa indiferenţei naturii *(La Fontaine aux lianes—Fîntîna cu liane)*, dar fără revoltă, cu o resemnare filozofică ce găseşte tăria de a admira spectacolul frumosului naturii:

Les bois, sous leur ombre odorante,
Epanchant un concert que rien ne peut tarir,
Sans m'écouter, berçaient leur gloire indifférente,
Ignorant que l'on souffre et qu'on puisse en mourir.
....
La nature rit des souffrances humaines:
Ne contemplant jamais que sa propre grandeur,
Elle dispense à tous ses forces souveraines,
Et garde pour sa part le calme et la splendeur.

(„Codrii în umbra înmiresmată / Revărsînd melodii ce nu pot fi secate/ Fără să mă asculte, îşi legănau gloria nepăsătoare, / Neştiind că suferi şi că poţi muri. / / ... / Natura rîde de suferinţele umane; / Contemplînd totdeauna doar propria-i mărire / Împarte tuturor forţele-i suverane. / Păstrează pentru sine şi tihna şi splendoarea.")

Durerea personală se diluează *(Le Manchy)*. Natura rămîne făgăduinţa izbăvirii de povara suferinţelor şi a găsirii păcii neantului:

Viens! Le soleil te parle en paroles sublimes;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin;
Et retourne à pas lents vers les cités infimes
Le coeur trempé sept fois dans le néant divin
(Midi)

(„Vino! Soarele-ţi vorbeşte în cuvinte sublime; / În flacăra-i implacabilă absoarbe-te într-una; / Şi întoarce-te cu paşi uşori spre oraşele infime / Cu inima de şapte ori călită în neantul divin.")

---

[1] După propriile mărturisiri ale poetului către Jules Breton (apud H. Foucque, *art. cit.*).

Starea de suflet capătă o notă gravă, cînd la evocarea naturii se adaugă amintiri familiale, străbunii sau adolescenta căreia îi închină suava „vilanelle" *Dans l'air léger (În aerul ușor)*, cu acel sentiment filozofic al inevitabilei treceri a lucrurilor și ființelor, în expresie discret romantică:

Ah! Tout cela, jeunesse, amour, joie et pensée
Chants de la mer et des forêts, souffles du ciel
Emportant à plein vol l'Espérance insensée.
Qu-est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?

(„Ah! Totul, tinerețe, iubire, bucurie și cugetare / Și cînturi ale mării și ale codrului, adieri ale cerului / Ducînd în zbor grăbit Speranța fără cumpăt / Ce-nseamnă tot ceea ce nu e veșnic?")

Consolarea în natură e rară; din ce în ce mai des, ideea morții se asociază cu natura [1], în sensuri psihologice și poetice care pendulează de la disperare *(A un poète mort — Unui poet mort)*[2], la stoică acceptare *(La paix des dieux — Pacea zeilor)*. Scepticismul, neliniștea metafizică care n-au scăpat nici contemporanilor săi, nici contemporanilor noștri [3], se înscriu, cu nuanțe proprii în registrul larg al gîndirii Parnasului.

Ne vom opri asupra acestor nuanțe particulare prezente în meditațiile despre natură și moarte. Ele exprimă momentele semnificative ale unui pesimism funciar [4], a cărui intensitate a crescut, pe măsura anilor maturității, de la *Poèmes*

---

[1] În *Midi (Amiaza)* ... la nature est vide et le soleil consume: / Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux („nature e pustie și soarele consumă: / Nimic nu-i viu aicea, nimic nu-i trist sau vesel").

[2] „Moi je t'envie, au fond du tombeau calme et noir / D'être affranchi de vivre et ne de plus savoir / La honte de penser et l'horreur d'être un homme" („Te invidiez, în adîncul mormîntului liniștit și negru / De a fi eliberat de trai și de a nu mai cunoaște rușinea de a gîndi și-oroarea de-a fi om").

[3] Pentru Catulle Mendès, el rămîne „o mare inimă tristă". Verlaine sesizează fondul de disperare ascunsă sub masca impasibilității parnasiene. Cercetătorii de astăzi descoperă „refularea", „inhibarea" romanticului înnăscut (Pierre Martino).

[4] Într-o scrisoare către prietenul său, Julien Rouffet, din 26 martie 1839 , tînărul poet creol își analizează propriul pesimism. Apud Zelda Rosenberg, *La persistance du subjectivisme chez les poètes parnassiens (Persistența subiectivității la poeții parnasieni)*, P.U.F., Paris, 1934.

antiques la *Érinnyes*. Cunoașterea elementelor tematice și biografice ne pot duce la selectarea unor imagini-tip reprezentative pentru sensul global de desfășurare a operei. Astfel, în compunerea tablourilor de natură, lumina și umbra joacă un mare rol. Raportul între ele evoluează, după mutațiile survenite în sufletul poetului. Lumina simbolizează vitalitate, pătrunde în umbră, aducînd viață. Dar lumina din fluidă, se solidifică („le grand ciel cuivré“ — „marele cer de bronz“), poate deveni căldură și atunci oprește viața *(Midi, Le Désert)*, într-un peisaj devastat de uscăciune *(Les Eléphants)*. Soarele, un bloc incandescent, se strivește de sol „finit par s'écraser contre le sol“ („sfîrșește prin a se strivi de pămînt“). Imaginea întunericului este asociată cu un sentiment de dezastru, de moarte, luna exprimă mohorîre:

Elle laissait tomber ...
Un reflet sepulcral sur l'océan polaire

„Lăsa să cadă ... / Un reflex sepulcral pe oceanul polar“).

Natura nu mai este prietena omului, acesta rămîne un însingurat, într-o natură încremenită. Atunci el luptă pentru mișcare. Tensiunea acestei lupte este tradusă în imagini de adînci sensuri poetice; dinamica semnifică viața, care este efemeră, calmul este moarte, dar și nemurire prin contopirea în natură. Încearcă o sinteză posibilă între relația eului cu viața pe de o parte, între eul poetic și eternitate, pe de alta. Aceasta l-ar duce la captarea absolutului. Apare imaginea căutării, un continuu elan vertical: în *Valmiki*, imaginea lentei ascensiuni spre lumină, simbolizînd dorul calmului interior: „l'ineffable paix où s'anéantit l'âme“ („inefabila pace în care se anihilează sufletul“). Sau imaginea vulturului, sfîșiat între dorința de a se ridica spre un „immuable azur“ („imuabil azur“) și legăturile care îl trag spre pămînt, simbolizează condiția tragică a poetului care pendulează între terestru și căutarea absolutului, pe de o parte, aspirație mistică, pe de alta, imposibilitatea pentru un spirit impregnat de pozitivism de a stabili un contact cu divinitatea. Poetul revine în lumea reală. În mijlocul unui peisaj familiar, apare mișcarea pe plan orizontal. Poetul este un spectator nostalgic al infinitei mișcări din natură, cu atît mai puternică cu cît

mai grele sînt piedicile ce-i stau în cale: spațiul, timpul, căldura, setea *(Les Eléphants)*. Ce reprezintă acum pentru el imaginea mişcării? Întoarcerea spre trecut, spre tinerețe, evocarea peisajului natal; este o mişcare retrogradă. În *La Forêt vierge (Pădurea virgină)* natura reprezintă un etern elan de renaştere („l'indomptable a toujours reverdi" — *Neîmblînzitul reînverzit)*. Dar timpul intervine și aici cu forța sa de distrugere. Imaginea furtunii („l'orage de mon coeur" — „furtuna din inima mea"), asalturile furioase ale vîntului („les assauts furieux des vents"), a salturilor („bonds"), simbolizează negația, mişcarea la voia hazardului. Aceste imagini devin din ce în ce mai rare, pe măsură ce viziunea poetului, reflectînd eul său intim, devine o viziune de „ennui" și de moarte; noaptea devine sinonimă cu moartea (muette, sinistre, profonde (mută, sinistră, adîncă.) Gestul devine inutil: imaginea Destinului implacabil (luată din mitologia greacă) traduce o stare de amară anihilare a puterii de a voi:

Sombre Destin, pensée où tout est résolu,
O Destin, tout mourra, quand tu l'auras voulu

(„Sumbru Destin, gînd în care totul e hotărît, / O Destin, totul va muri cînd tu o vei voi").

Poetul încearcă, gest romantic, o evaziune în vis, domeniu, iluzoriu, care să-i restituie aspirația de dominare a timpului și a spațiului:

Ses yeux, hantés d'un songe unique, et grands ouverts
Contemplaient par delà l'horizon, d'âge en âge
Les jours évanouis et le jeune univers

(„Ochii săi, obsedați de un singur vis și larg deschişi / Contemplau de cealaltă parte a orizontului, din eră în eră / Zilele dispărute și tînărul univers").

Pe măsură ce viziunea sumbră asupra vieții se intensifică imaginea mişcării apare tot mai rar, înlocuită de reprezentări ale încremenirii, calmului, impasibilității. Marmura simbolizează imobilitate, duritate, impasibilitate *(Vénus de Milo*,

Niobé). Ea poate simboliza și aspirația lirică a parnasianismului de a fereca freamătul inimii în impasibila strictețe formală:

> Comme un grand corps taillé par une main habile,
> Le marbre te saisit d'une étreinte immobile.

(„Ca pe un corp mare modelat de o mînă dibace / Marmura te-a cuprins într-o îmbrățișarea imobilă.")

> Des pleurs marmoréens ruissellent de tes yeux
> La neige du Paros ceint ton fronts sorecieux.

(„Plînsete marmoreene îți curg șiroi din ochi / Zăpada Parosului încinge fruntea-ți grijulie.")

Apare aspirația spre moarte, simbolizată, cum am arătat, prin noapte, sau, neașteptat, prin „lumină" („Lumière, où donc es-tu? Peut-être dans la mort" — „Lumină, unde ești? Poate în moarte"). Se îndepărtează de natură, de realitate, de viață, angoasa pune stăpînire pe suflet. Poezia devine expresie a dezamăgirii, a neantului spiritual („le néant final des êtres et des choses ..." — „neantul final al ființelor și lucrurilor"), a stării letargice de „ennui" ce consumă lent sufletul. Tensiunea optimistă slăbește în poemele maturității, în schimb crește cea tragică. Ansamblul gîndirii rămîne pesimist, cu toate infuzările de încredere luminoasă pe care i le dă contemplarea artei și a naturii.[1] Această ambiguitate este creatoare pe plan poetic a unor mari tensionări dramatice, în care reflexele filozofice (budism, schopenhauerianism) se sublimează spre a lăsa locul unor lucide și sincere meditații asupra condiției omului modern.

Pe plan stilistic, poet încă „mal connu" (J. Gaulnier)[2], în conștiința critică contemporană, Leconte de Lisle a

---

[1] Faptul a fost remarcat de Irving Putter, în *The Pessimism of Leconte de Lisle (Pesimismul lui Leconte de Lisle)*, în University of California Publication, 1962, p. 263. Autorul examinează atitudinea poetului față de divinitate, de umanitate și de societate, ajungînd la concluzia că Leconte de Lisle nu e înclinat spre nihilism, ci dă expresie în poezia sa tragediei umanității trăite cu demnitate și frumusețe.

[2] Cercetarea este îngreuiată și de faptul că poetul nu a lăsat nimic din „laboratorul" său poetic.

inspirat în ultimii ani o serie de studii stilistice [1], care au confirmat, la rîndul lor, existența unor expresii caracteristice ale pesimismului său. Condeie care și-au consacrat trei decenii de activitate operei doctrinarului Parnasului, ca Pierre Flottes, se învecinează cu exegeți mai tineri, Rolland Boris, Jean Dornis, a căror curiozitate intelectuală stăruie în sferă parnasiană. Aspecte neexplorate încă au fost decelate acum. Astfel, cercetările statistice, semnalînd frecvența unor termeni, adevărate obsesii verbale [2], pentru a traduce starea de bucurie și de suferință, constată, în evoluția poeziei, variația cantitativă a acestor termeni obsedanți. Mai mult încă, pe lîngă repetarea termenilor izolați, se constată „obsesia“ grupurilor de cuvinte, repetarea unor emistihuri, fragmente de măsură. Termeni desemnați ca „invariante“ scot la lumină preferințele poetului pentru anumite forme (ca grupări de titluri) sau teme: Biblia, India, Egiptul, teme nordice, tema animalieră; repetarea unor teme sau titluri nu afectează însă originala diversitate a compoziției poemelor[3]. Frecvența unor termeni demonstrează rezonanța personală pe care aceia o au în viziunea poetului.

Verb, adjectiv, substantiv se îmbină într-o trinitate perfectă, un echilibru și o plenitudine a limbajului rare, cu virtutea de a crea o stare de liniște, de gravitate, de incantație litanică. Poetul, în recluziunea sa voluntară, își creează un univers interior, închis, univers construit din armoniile cuvîntului. Din ce în ce mai mult, în acești ani, în care s-a rupt de acțiune, se apleacă asupra cuvîntului, încărcîndu-l

---

[1] Cunoscuta *Revue d'Histoire littéraire de la France* îi dedică un ciclu în nr. IV din 1952.

[2] Pierre Flottes, în *De l'obsession verbale chez Leconte de Lisle (Despre obsesia verbală la Leconte de Lisle)* (PHLF, LII, vol. II, p. 469—482) face interpretări interesante a unor termeni cu puternică forță sugestivă: de la „doux“ („blînd“) și „sublime“ („sublim“), frecvenți în tinerețe, la imaginile de violență amestecată cu oroare: „dard“ („săgeată“), „flageller“ („a flagela“), „râler“ („a horcăi“), „sanglot“ („hohot“), „hurlement“ („urlet“), din poezia maturității. Termenul „morne“ („posomorît“) de exemplu, în sens de renunțare, resemnare, anihilarea dorințelor, revine de 80 de ori în operă.

[3] R. Boris, *Fréquences et invariants de Leconte de Lisle (Frecvențe și invariante la Leconte de Lisle)* (RHLF), LII, p. 483—497.

cu valori absolute [1], într-un stăruitor proces de decantare a efectelor scoase din anumite acompanieri și din anumite alternanțe studiate. Experiența îl apropie de Mallarmé. Eufonia poeziei lui Leconte de Lisle, armonia și muzicalitatea ei, de care însuși poetul era conștient [2], au incitat interesante experimente tehnice fonetice. Concluzia, intuită dealtminteri și anterior, este aceea că efortul principal al poetului s-a îndreptat spre accentuarea valorii semnificative a cuvintelor, sensul fiind acela care generează ritmurile [3], dar că el a rămas deopotrivă atent și la virtuțile verbului poetic, ca prezență autonomă.

În studiile din ultimii ani, închinate unor aspecte tematice sau de istorie literară [4], descifrăm dorința de a-l face pe artist mai accesibil, modernizîndu-l. Unele urmăresc filonul de autentică poezie care a reușit să străbată prin haina retoricii. Se readuce în interesul publicului un Leconte de Lisle apropiat de contemporani prin meditația îndurerată asupra rostului omenesc, prin sentimentul de virilă fraternitate cu semenii, prin climatul de aleasă intelectualitate a celor mai durabile versuri ale sale. Altele sugerează interpretări pe

---

[1] E. Lovinescu, vorbind în *Mutația valorilor estetice* despre limbajul poetic ca limbaj de sugestie, ilustrează cu versuri din *Le Coeur de Hialmar (Inima lui Hialmar)*, arătînd că în acest caz, „sugestia, aici, nu mai e produsă prin imagini, ci prin simple asociații de cuvinte albe" (*Istoria literaturii române contemporane*, VI, Ancora, București, 1929, p. 148).

[2] „La musique ne m'est plus extérieure; je l'ai mise dans ma poésie elle-même. Les harmonies que mes vers enferment suffisent" („Muzica nu îmi este exterioară; am pus-o în însăși poezia mea"); declarație în legătură cu *Hypatie* (1847). De aceea poetul a fost contra partiturii muzicale a unor opere ale sale („Eriniile") de către Massenet însuși, unele poeme de către Fauré, Frank etc.).

[3] V. Rolland Boris, *Leconte de Lisle et les musiciens (Leconte de Lisle și muzicienii)* în RHLF, 1958, II, p. 215—222. Autorul articolului se referă la rezultatele cercetărilor Laboratorului de fonetică experimentală de la Collège de France, ale căror concluzii au fost prezentate de poetul André Spire.

[4] V. și I. Putter, *Leconte de Lisle and his contemporains (Leconte de Lisle și contemporanii săi)*, în Univ. of. Calif. Publication, Los Angeles XXXV, nr. 2, p. 65—108; H. Batet, Leconte de Lisle (I *La sensation*; II, *Le sentiment*), 1951, Stéfan, St. Etienne; Edna Epstein, *Themes in Parnasian Poetry (Teme în poezia parnasiană)*, în Modern Language Review, 1970, July, p. 541—551; G.-E. Clancier ș.a.

linia structurilor formale, insistînd asupra credinței poetului în valoarea lucrului tehnic și a încercărilor sale de precursor în crearea unor noi perspective pentru cuvîntul poetic. Studii ample sau sumare, cercetări parțiale, referințe, toate acestea ne arată că fenomenul literar Leconte de Lisle există, mai complex decît s-ar presupune. Operele sale se bucură de reeditări.[1] Cu toate umbrele ce s-au lăsat pe chipul său, el rămîne marele poet pe care n-am încetat să-l redescoperim. Găsim în lumea lui un sentiment metafizic al exilului, simbol al însingurării omului modern, o meditație oscilînd între sensibil și inteligibil, o anume intuiție a metaforelor sinestezice. Rămîne un mare poet tradițional, cu premonitia drumurilor viitoare.

Sully-Prudhomme[2] s-a ridicat treptat de la tensiunea discret elegiacă din creația primilor ani la o poezie conceptuală, de subtilă reflecție asupra lumii, apreciată de Lanson pentru rigoarea gîndirii și limpezimea expunerilor doctrinare. A încercat o sinteză de împăcare a sensibilității romantice cu arta impersonală parnasiană („poezia este o artă ce interesează inima în problemele gîndirii"), ca în răspînditul „Vase brisé" *(Vasul spart)*, poem construit în linii parnasiene pe un fond general de tristețe romantică. În formula personalității sale intră deopotrivă emoție și metodă. Adversar al inspirației necontrolate, definește poziția deliberată a artistului în

---

[1] Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, în „Poésie". Avant-propos Claude François, Paris, 1970. (Studiu introductiv de) G. E. Clancier: „Une lumière de matin du monde" *(Lumina de dimineață a lumii)*: Leconte de Lisle, *Poésies complètes*. Text definitiv. (Notes et variantes par Jacques Madelaine et Eugène Valée). Slatkine, Genève, 1974. 4 tomes en 2 vol. 1—2 *Poèmes antiques. Poèmes barbares*. 3—4 *Poèmes tragiques. Les Errynies. Derniers poèmes. La Passion. Pièces diverses*; Leconte de Lisle, *Poésies complètes*. Texte definitif avec notes et variantes eaux-fortes de Maurice de Bécque. 4 tomes. Slatkine Reprints. Genève, 1974; Leconte de Lisle, Ch. M. *Oeuvres*, *Poèmes barbares* (Ed. crit. Edgar Pich.) Paris, 1976; Leconte de Lisle, Ch. M., *Oeuvres*, *I. Poèmes antiques* (Ed. crit. Edgar Pich.) Paris, 1977.

[2] Parnasian mai ales prin tematica inspirată de știința, consecință a pregătirii pentru o carieră de inginer, Sully-Prudhomme (1839—1908) rămîne credincios poeziei. Culegerile *Stances et Poèmes (Stanțe și Poeme)*, 1865; *Les Solitudes (Singurătățile)*, 1869; *Les Vaines Tendresses (Zadarnice iubiri)*, 1875, poemele ample *(La Justice* și *Le Bonheur)* i-au adus o largă notorietate în epocă. Laureatul Premiului Nobel pe 1901 nu a reușit însă să se impună generațiilor următoare.

procesul de creație. Fără a fi un impasibil, poetul contribuie la intelectualizarea emoției estetice în situări teoretice apropiate de ale lui Baudelaire sau Mallarmé. Deși de la argument la act, de la doctrină la poezie distanța a fost mare, — se cuvine a le aminti ca o ilustrare în plus a preocupărilor Parnasului pentru modernizarea conceptului romantic de poezie.

Lirica lui Prudhomme este expresia patetică a angoaselor intelectuale ale generației sale, provenite dintr-o îndoială metafizică sau morală.[1] Atras de știință, atent la descoperirile ei spectaculoase, le tratează în figurări poetice. În *Le Monde des âmes (Lumea sufletelor)*, *Newton* ș.a. surprindem nuanțate disocieri, gîndul rezervat, uneori sceptic, față de autoritatea evoluționismului. Urmărește mai ales interpretarea emoției pe care ideea o trezește în om. Se stabilește astfel, un duel subtil între gînditor și propria imaginație. Poet filozof [2] al progresului, el se situează printre spiritele mai puțin neliniștite ale timpului, ancorat în echilibrul său interior. Aspiră să cuprindă în poem adevărurile generale ale inteligenței, spirit de generalizare aplicat pînă și în sferele sentimentului, fără a cădea însă în primejdia locului comun, amprenta caracterizantă rămînînd delicatețea.

Poetul ascultă vocile civilizațiilor dispărute, trezorier pios al aspirațiilor omului gînditor, înfruntînd spațiu și timp: „Le front de l'homme est fait pour contenir / Du mobile univers la figure et l'histoire" („Fruntea omului este făcută să cuprindă / Figura și istoria mișcătorului univers"). Vestigiile antice, alterate de timp, invită la meditație *(Torses antiques — Torsuri antice)*:

Le long des corridors aux murailles de pierre,
Les marbres détarrés et dégagés du lierre,
Offrent leur grand désastre à la pitié des yeux

(„De-a lungul coridoarelor cu ziduri de piatră, / Marmorele dezgropate și desprinse de iederă / Oferă marele lor dezastru milei ochilor").

---

[1] Pierre Flottes, *Sully-Prudhomme et sa pensée (Sully-Prudhomme și gîndirea sa)*, Perrin, Paris, 1930.

[2] A tradus *De rerum natura*, în limba franceză.

La Mémoire (Memoria) evocă „les gisantes ruines" („ruinele zăcînde") și rădăcinile umane, incapabil să descifreze mesajul istoriei.

Cherchant en vain mes destinées,
Mon origine qui me fuit,
De la chaîne de mes années
Je sens les deux bouts dans la nuit.

L'histoire, passante oublieuse,
Ne m'a pas appris d'où je sors,
Et la terre silencieuse
N'a jamais dit où vont les morts.

(„Căutîndu-mi zadarnic ursita, / Obîrșia care fuge de mine, / Simt în noapte cele două capete ale lanțului anilor mei / Istoria, trecătoare ce uită, / Nu m-a învățat de unde vin, / Iar glia tăcută / N-a spus nicicînd unde merg morții").

La Parole caută omul în negurile istoriei, imnic, ca și Arghezi în fața apariției limbajului:

Jadis, dans les cités, mères des longs discours,
Les mots étaient les rois, ils y règnent toujours:
Toujours dans les rumeurs d'une vaste assemblée
Se dresse tout à coup l'Eloquence troublée.
... Et le discours vibrant se déroule et grandit.

(„Odinioară, în cetăți mame ale cuvîntărilor lungi, / Cuvintele domneau, domnesc acolo veșnic; / Veșnic în larma unei întinse adunări / Se-nalță deodată Elocința mișcată / ... Și vibranta cuvîntare se desfășoară, crește...")

Universul mitic nu mai este populat de eroi suprapămîntești ca la Leconte de Lisle; disperarea metafizică este absentă, eposul se umanizează într-un halou blînd, de împăcare cu semenii, de morală simplă *(Les écuries d'Augias — Grajdurile lui Augias)*:

Les enfants s'attachaient à sa cuisse robuste,
Et les hommes serraient sa main puissante et juste.

(„Copiii se prindeau de coapsa sa robustă, / Și îi strîngeau bărbații mîna puternică și dreaptă").

Clasicismul său elen este mai degrabă decorativ („Votre tête est de marbre pur / Faite pour le ciel de la Grèce“ — „Capul tău este de marmură pură / Plăsmuit pentru cerul Greciei“); într-o succesiune de imagini grațios plastice se perindă zeități și nimfe *(Naissance de Vénus, Silène, La Néréide, Pan* etc.*)*. Augias inspiră un portret cromatic:

Rassemblait, non moins beau, mais plus terrible encor
A l'ébauche d'un dieu de marbre noir et or.

(„Semăna, nu mai puțin frumos, dar încă mai cumplit, / Cu schița unui zeu din marmură neagră și aur“).

O profesie de credință, *l'Art*, declară un clasicism atașat deopotrivă Eladei și Latium-ului:

J'aime la grâce attique et la force romaine
Je porterai Lucrece à droite de Platon.

(„Iubesc grația atică și forța romană. / Voi ridica pe Lucrețiu la dreapta lui Platon“).

Admirația se îndreaptă deopotrivă spre formele clasice trecute prin țesătura sintezelor renascentiste *(Croquis italiens — Crochiuri italiene)*, adăugînd un plus de culoare și pitoresc imaginii parnasiene, cu ecouri din Banville:

Et, voici qu'un long trait de feu,
Violet, jaune, rouge et bleu,
Par la grille de la cellule
Vient nacrer la pâleur du mur ...

(„Și iată că o lungă dîră de foc, / Violetă, galbenă, roșie și albastră / Prin gratiile celulei / Sidefează paloarea zidului“).

Preocupările stilistice rămîn pe plan secund în poezia conceptuală: „Frumusețea ideii se poate lipsi de metaforă“. Limbajul are claritate în notații, energia cuvîntului încărcat de sens: „Forma este frumoasă pentru că ideea este mare“. Ideală rămîne alianța formei cu gîndirea:

Heureux qui les surprend ces justes harmonies
Où vivent la pensée et la forme à la fois!

(„Fericit cel ce surprinde aceste juste armonii / în care trăiesc laolaltă gîndirea și forma“).

aplicare realizată în poemul *Le Bonheur (Fericirea)*, în care, prin ficţiunea sugerată de acustică, a putut să impregneze un poem filozofic de o elegie complexă. [1]

Apreciat de Thibaudet ca singurul creator original al Parnasului, după Leconte de Lisle, mai ales în sonetele greceşti şi italiene renascentiste, Heredia [2] aduce, în alte grupe de sonete, savant construite, cu detalii şi termeni ce situează scenele în antichitatea romană, figurile lui Hanibal, Antoniu, Cleopatra. Într-un joc, subtil şi crud, viziunea luminoasă a vieţii alternează cu spectrul morţii. Exemplară pentru tehnica sonetului este deschiderea versurilor spre o lume infinită de raze şi umbre. Destinul lui Antoniu („Et sur elle courbé, l'ardent Imperator / Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or / Toute une mer immense où fuyaient des galères" — „Şi aplecat romanul, sub mătăsoasa geană, / Zări în ochii limpezi cu mii de străluciri / Pe-o mare nesfîrşită galerele în goană" — Tr. Constantin Ottescu) se desenează în punţile ce leagă prezentul cu viitorul, în ultimul terţet, proiectînd în imaginaţia noastră, anticipativ, eşecul conducătorului în lupta de la Actium. Tehnica este a discontinuităţii de planuri spaţiale şi temporale.

Heredia caută simbolurile în istorie şi legendă, dar şi în artele plastice şi ornamentale. Contemplatorul îşi obiectivează impresiile în mici tablouri miniaturale ca în sonetele dedicate unor tablouri de Delacroix, Chassériau sau Puvis de Chavannes. Considerat cel mai mare sonetist al epocii, Heredia are o ştiinţă a compoziţiei şi a versului subtilă şi savantă. Ritmul, rima, sistemul sonor bogat, tăieturile şi aliteraţiile demonstrează un echilibru la care s-a ajuns printr-o laborioasă şlefuire de mozaist. Cultivă alexandrinul în formele sale originare.

Trofeele nu rămîn numai o poezie a formelor frumoase, a ornamentului exterior; din ele se înalţă credinţa în tăria şi orgoliul omului în această lume a nopţii. Perisabilitatea lucrurilor, temă repetată de romantici, aproape banală, dar

---

[1] Pierre Flottes, *op. cit.*, p. 125.

[2] Creol, ca şi maestrul său, José Maria Heredia (1839—1907) are o formaţie intelectuală pariziană. Ataşat profund spiritului de cenaclu, contribuie cu fervoare la impunerea mişcării. Adept al perfecţionismului prozodic pînă la exagerare, orientează o ramură a Parnasului spre cultivarea unei poezii-joc rafinat al formelor preţioase.

profund poetică, a devenit la Heredia o lamentare filozofică asupra uitării ce îngroapă opere și civilizații trecute (*Médaille antique — Medalie antică*):

Le temps passe. Tout meurt. Le marbre même s'use
Agrigente n'est plus qu'une ombre, et Syracuse
Dort sous le bleu linceul de son ciel indulgent:

Et seul le dur métal que l'amour fît docile
Garde encore en sa fleur, aux médailles d'argent
L'immortelle beauté des vierges de Sicile.

(„Dar timpul aspru poate chiar marmora să sfarme, / E-o umbră Agrigente, și Syracuza doarme / Sub pînza ce-o întinde văzduhul diafan; // Și astăzi doar metalul sculptat pe două fețe / Mai poartă în medalii eterna frumusețe / Din hora de fecioare cu chip sicilian" — Trad. Constantin Ottescu).

În sonetele grecești, nota parnasiană se impune mai ales în planul tematic, comun în multe puncte cu al lui Banville, Leconte de Lisle, Prudhomme. Legenda lui Hercule, inspirată de Hugo, Leconte de Lisle, dar și de ciclul pictural cu același nume al lui Gustave Moreau (ca și *Jason et Médée*), îl prezintă pe erou în ipostază solară, în luptă învingătoare asupra tenebrelor și în sens romantic, o încarnare a simbolului de forță benefică ce înlătură obstacolele din calea progresului omenirii. Sonetul *La Magicienne (Magiciana)*, inspirat de Bouilhet, transfigurează poetic mitul Demetrei, al cărui cult se oficia la Eleusis. Temele comune parnasienilor se înlănțuie: *Sphinx*, inspirat de Leconte de Lisle, conține sugestii din Banville (*L'Autre — Celălalt*), dar și din Prudhomme, după cum subiectul va fi reluat de decadentul Richepin (în *Baiser de la Chimère — Sărutul Himerei*) și de Samain, în *Chimère (Himere)*.[1]

În poemele conchistadorilor, tehnica descriptivă este foarte elaborată. Poetul încearcă să redea varietatea florei

---

[1] Miodrag Ibrovac, *José Maria Heredia. Les sources des Trophées, (José Maria Heredia. Izvoarele Trofeelor)*, Les Presses françaises, Paris, 1923.

şi faunei. Reminiscenţele din Leconte de Lisle, care publicase deja poezii cu subiect exotic, sînt evidente, ca în *Bois americains (Păduri americane)* [1]. Dar Heredia preferă descrierea precisă şi bogată şi dă cadrului şi componentelor sale proporţii epice în loc de a medita şi de a invoca pădurea sau natura. Alteori, în poezia exotică, el reuşeşte să creeze o magie evocatoare prin situarea parfumului înaintea culorii, într-un joc de planuri spaţiale construit din filtrări lente:

Et pourtant je ne sais quel arôme subtil,
Exhale de la mer jusqu'à moi par la brise,
D'un effluve si tiède emplit mon coeur qu'il grise:
Ce souffle étrangement parfumé, d'où vient-il?
....
Et j'ai, de ce récif battu du flot hymrique,
Respiré dans le vent qu'embauma l'air natal
La fleur jadis éclose au jardin d'Amérique

(Brise marine)

(„Şi totuşi nu ştiu ce aromă subtilă / Se ridică din mare pînă la mine, prin briză, / Cu un efluviu atît de blînd umple inima-mi pe care o îmbată; / Acest suflu straniu-nmiresmat, de unde vine? // Şi-am respirat, de pe această stîncă bătută de valul hymric / În vîntul care parfuma aerul natal / Floarea odinioară deschisă în grădina Americii" *(Briză marină)*.

Cu Heredia, Parnasul atinge idealul său de perfecţiune, într-o expresie artistică în care coloritul strălucitor, decorul configurat tridimensional, accesoriul pitoresc constituie raţiunea de a fi a poemului. Plasticitatea portretului, vigoarea

---

[1] „Au milieu des grands bois aux splendeurs tropicales, / Lorsque Midi s'allume et verse sa chaleur, / Tout se tait ..." („În mijlocul marilor păduri de o splendoare tropicală / Cînd se aprinde amiaza şi-şi revarsă căldura, / Totul tace ..."). Apropierea se face de cunoscuta *Midi*: „Midi, roi des étés, épandu sur la plaine, / Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu. / Tout se tait ..." („Amiază, zînă a verilor, răspîndită pe şes. / Cade în jerbe de-argint din înălţimile cerului albastru. / Totul tace ...").

conturului, tehnica sugerării nuanțate sînt caracterizante pentru arta sonetistului:

Le bras tendu, l'oeil fixe et le torse en avant,
Une sueur d'airain à son front perle et coule;
On dirait que l'athlète a jailli hors du moule,
Tandis que le sculpteur le fondait, tout vivant.

(„Cu ochiul fix și torsul întins tot înainte, / Sudoarea din aramă pe frunte i-a sclipit; / Ai spune că atletul din formă a țîșnit / Și gestul viu artistul l-a prins în bronz fierbinte" — Trad. Constantin Ottescu).

Dar originalitatea structurii literare, privită în esența sa ultimă, reprezintă mai mult decît elementele arătate. Este vorba de semnificația modificării adusă de Heredia finalului sonetului, adîncind astfel o tendință mai veche a lui Gautier și de reușita sa de a împăca antinomia dintre aspirația metafizică spre infinit a artistului parnasian și cadrul îngust al poemului. Ideea se deschide într-un mănunchi de gînduri sugerate, murmurate doar, dense în sensuri profunde, misterioase. Terțina ultimă marchează această deschidere care poate fi de ordin spațial, temporal sau emotiv. [1] Atmosfera de imensitate, de confuzie a dimensiunilor timp-spațiu, de elan prelungit spre viitor, în jocul imaginilor răsturnate din ultimul vers al sonetului *Les Conquérants (Cuceritorii)* e memorabilă în acest sens: navigatorii lumii noi privesc răsfrînte în ocean stele noi, ignorate pînă atunci: „Du fond de l'océan des étoiles nouvelles" („Din străfundul oceanului stele noi"). Prin aceasta credem că se definește coeficientul său de talent și de individualitate artistică, peste elementele istorice, deci caduce, ale școlii parnasiene. Prin aceasta, pe de altă parte, opera sa se îndepărtează de clasicism ce reprezintă prin excelență o artă a formelor închise. Mai apropiată de romantici, structura poeziei rămîne disponibilă de a se dilata, încorporînd sugestii externe noi, stimuli noi.

Opera lui Heredia s-a bucurat de o notabilă audiență critică în țările de cultură hispanică. Reconsiderări recente se axează mai ales pe rădăcinile spaniole ale artei sale, adu-

[1] H. Morier, *op. cit.*, p. 241.

cîndu-se completări interesante în fixarea profilului artistic al sonetistului în ansamblul Parnasului.[1]

François Coppée [2] aduce o structură lirică intimistă într-o impecabilă tehnică parnasiană. Poetul este mai puțin legat de orientările savante ale școlii, deși — așa cum remarca Thibaudet — nu-i lipsește simțul decorului arheologic. Fără vibrație patetică, angoasa sa apare intim legată de întîmplările vieții cotidiene; uneori ea se confundă cu o viziune imaterială, lucidă și resemnată, a interiorității sale:

Cette mélancolie, immense et monotone
D'être ou de n'être pas, je n'ai point eu le choix
Mais, dans ce siècle vide, ennuyeux et bourgeois
Je suis comme un enfant volé par les tziganes

(Fantaisie nostalgique, în *Poésies)*

(„Această întristare, imensă, monotonă / N-am avut alegere între a fi sau a nu fi / Dar, în acest secol gol, plicticos și burghez, / Sînt ca un copil furat de țigani" — *Fantezie nostalgică*).

În universul parnasian apare un timbru nou: reflectarea realității banale, a moravurilor oamenilor mărunți, aspectele cenușii ale existenței. În acest sens, s-au stabilit similitudini între poet și naturaliști (Lanson). De aceștia îl leagă și accentele de protest social *(La grève des forgerons — Greva fierarilor)*. Protestatar rămîne Coppée și în ambianța Parnasului, el care în *Toute une jeunesse (O întreagă tinerețe)* recunoștea că primii pași în literatură i-au fost îndrumați de Mendès, dar care , în 1879, dezaprobă exigențele estetice ale școlii,

---

[1] Simone Szertics, *L'Heritage espagnol de José-Maria de Heredia* („Moștenirea spaniolă a lui José-Maria de Heredia"), Klincksieck, Paris, 1975.

[2] Poet, prozator și dramaturg, François Coppée (1842—1908), prin culegerile *Le Reliquaire* („Relicvariul") (1866). *Les Intimités (Intimități)* (1869), *Les Humbles (Cei umili)* (1872) cucerește o largă aderență populară, ca și prin drame *(Severo Torelli* îndeosebi*)*, în gustul romantismului, fiind unul dintre parnasienii cu cele mai numeroase traduceri.

în favoarea unui ideal de artă propriu [1], atașat reprezentării realiste fără fard, a vieții din jur. Există primejdia stilului plat, tern, prozaic, în distonanță cu eleganța parnasiană; poetul îl evită de cele mai multe ori cu o abilitate de artizan, preocupat de construcții simetrice, cu contrapunctări, cu înfruntări antitetice, generatoare de efecte retorice, ca în *La petite marchande de fleurs (Mica florăreasă)* din *Les Intimités*, în care gerul nopții ce îngheață degetele fetei formează un contrast simbolic cu căldura primăvăratecă sugerată de florile pe care ea le vinde.

O bogată galerie de poeți minori evoluează în orbita Parnasului. Spiritul mimetic, mediocritatea, excesul de verbalism sau virtuozitate tehnică a unora au fost cu severitate judecate. Nu intenționăm să punem în cauză aporturi individuale, ceea ce vrem să subliniem este faptul că aceste prezențe episodice în istoria literaturii au o semnificație reală, prin apartenența la un grup, legate printr-o viziune estetică asemănătoare și atașament comun față de ideile mișcării. Epigonii parnasieni constituie un fapt literar caracteristic și interesant în peisajul artistic al epocii.

Catulle Mendés a rămas fixat în conștiința literară ca pivotul entuziast în faza de cristalizare a grupării și comentatorul subtil, deși nu întotdeauna clarvăzător, al atmosferei poetice din anii săi.[2] Poetul, lipsit de forță creatoare, aduce clișee și imagini pastișate după marii parnasieni. *Philoméla, livre lyrique (Philoméla, carte lirică)*, din 1863, este dedicată lui Théophile Gautier. *Pantéleia*, sonete, tratează poetic ideea de frumos:

Tout le désir et toute la beauté
Fondus dans la splendeur unique de la forme,

„(Întreaga dorință și-ntreaga frumusețe / Topite în unica splendoare a formei").

---

[1] Într-o conferință publică combate pe parnasieni drept „artiști, înainte de toate îndrăgostiți de stil și formă — poeți delicați, rafinați, care prin reacție împotriva deplorabililor imitatori ai inimitabilului Musset, copleșesc cu ironii pe naivii elegiaci, și din antipatie față de greoaia și burgheza școală a bunului-simț, nu admit că se pot exprima în versuri detaliile vieții cotidiene".

[2] În *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900 (Mișcarea poetică franceză de la 1867 la 1900)*, E. Fasquelle, Paris, 1903, Mendès elaborează un raport, la cererea Ministerului Instrucțiunii publice, asupra poeziei în etapa 1867—1900.

Atmosfera de luminozitate și armonie apollinice, pe care vrea să o creeze, este adesea întunecată de umbrele tulburi ale erotismului.

Lèon Dierx, inspirat de Alfred de Vigny și Leconte de Lisle, era citit de contemporani pentru construcția armonioasă și abilă a versului. Poetul creol, ca și maestrul său, cîntă insula natală (Bourbon), imposibilitatea iubirii, angoasa morții (*Poèmes et Poésies* din 1863), după un debut îndatorat modelelor lamartiniene, confesie de romantic deprimat. În *Le Vieux solitaire*, existența artistului este înfățișată prin simbolul „Ponton sans vergues et sans mâts, / Aventureux débris des trombes tropicales“ („Ponton fără verge și catarg, / Aventuroase resturi a trombei tropicale“). Pesimist ca și Leconte de Lisle, pe care îl imită, Dierx surprinde un aspect al răului veacului, dacă nu original, totuși de o expresie personală. *Trop loin (Prea departe)*, poem romantic („Mon âme est un pays plus lointain que la Chine“ — „Sufletul meu e un ținut mai depărtat decît China“) aduce un peisaj exotic, zugrăvit cu plasticitate parnasiană. China devine simbol parnasian, pămînt ales, accesibil doar acelora ce poartă semnele privilegiaților. În Prologul citat exprimă efortul de a rămîne impasibil, dar pentru a conserva atitudinea de imobilitate i-a trebuit o luptă dureroasă. Impregnat de „misticism estetic“, cum spunea Flaubert, el rămîne unul din cei mai fervenți oficianți ai artei parnasiene.

Pentru Albert Glatigny, admirat de Mendès („nebun de pasiune pentru arta sa și de entuziasm pentru maeștrii săi“)[1] și de Gautier („împinge dragostea pentru poezie pînă la deplina părăsire de sine și pînă la cel mai deplin sacrificiu al nevoilor vieții“ [2]), arta reprezintă problema principală a existenței, o compensație într-o existență dramatică și romanescă de boem bîntuit de nostalgia trecutului, în eternă căutare a calmului și echilibrului.[3] *Les Vignes folles (Viile nebune)*, culegere de versuri romantice prin clocot interior, dar parna-

---

[1] *Légende du Parnasse contemporain*, p. 48.

[2] Th. Gautier, *Portraits contemporains*, p. 210—212.

[3] „Toți eroii și toate dramele Renașterii și ale romantismului s-au cuibărit în creierul său, au trăit acolo, au cîntat, au dansat; a fost o sarabandă perpetuă“ (Anatole France). Apud Z. Rosenberg, *op. cit.*, p. 129.

siene ca factură, relevă un stil de arhitect „rece, strălucitor, imobil“ (Paul de Cassagnac).[1]

Critica epocii și conștiința critică a secolului nostru au văzut în el un imitator, adesea inspirat, al lui Banville, care-i sugerează expresii de o remarcabilă virtuozitate tehnică. O temă predilectă este aceea a condiției poetului în lume, neînțeles de contemporanii mediocri *(Circe)*. Volumul de poezii *Les Flèches d'or (Săgețile de aur)*, din 1864, este dedicat lui Leconte de Lisle. *À un jeune tribun (Unui tînăr tribun)* este o adeziune la estetica „artă pentru artă“. Creația lui Glatigny reprezintă o fidelă tălmăcire a ideilor și formelor Parnasului, în gustul pentru antichitate, refuzul emoției și al pasiunii, rigoarea formelor exterioare, o anume prețiozitate, cu note de eleganță și rafinament.

Emmanuel des Essarts, poet „universitar“; spiritul normalian își pune pecetea asupra celor 150 de poeme, de o formă elaborată, „cizelată într-un fin metal“, dar încărcate de erudiție și prețiozitate artistică. Cele două volume: *Poésies parisiennes (Poezii pariziene)* și *Les Elévations (Elevații)* reflectă tendințele cele mai generale ale artei parnasiene, dar fără forță, fără strălucire, fără notă individuală. Compunenerile cele mai realizate sînt acelea în care, așa cum arată Mallarmé, renunțînd la idealul antic sau renascentist, își caută inspirația în lumea contemporană.

Louis Ménard, poetul doct al Parnasului, aduce în elenismul școlii nota erudită.[2] Filozofia sa este impregnată de teoriile neoplatoniciene, însumînd valențele cele mai subtile ale spiritului grec. *Les Rêveries d'un païen mystique (Reveriile unui păgîn mistic)*, proza poetică îl situează în descendența lui Diderot, precursor apropiat al lui Anatole France.

Preocuparea estetică ocupă locul principal în viața și în opera lui Ménard, „estetica parnasiană se sprijină pe elenismul lui Ménard“ (Barrès). Și alți scriitori din epocă recunosc aportul teoretic al lui Ménard în neoelenismul școlii, cît și asupra formației lui Leconte de Lisle. Anatole France elogiază pe savantul teoretician și „doctor foarte subtil al acestei renașteri poetice a Olimpului“ *(Empedocle, Panthéon,*

---

[1] Apud Luc Badesco, *op. cit.*, p. 512.

[2] Autorul *Politeismului elenic* (1863), operă științifică, de amploare, foarte apreciată în epocă.

Les Filets d'Héphaïstos — Năvoadele lui Hefaistos). Pentru el, Grecia a fost, în istoria umanității, o scurtă și strălucitoare eră a tinereții, odată cu ea au dispărut și frumusețea și virtuțile vîrstei de aur:

L'art exilé du monde et les vertus antiques,
Trésors perdus que nul regret ne nous rendra!

(„Arta exilată din lume și virtuțile antice, / Comori pierdute pe care nici o părere de rău nu ni le va reda!").

Elenismul său încearcă să depășească adesea planul estetic, tinzînd la planul metafizic și mistic.

Pentru alți poeți, Parnasul rămîne un popas de debutant, în căutarea adevăratului tărîm de afirmare, fără consecințe marcante în traiectoria personalității definite. Astfel, Anatole France intră în literatură cu versuri parnasiene (culegerea de lirice *Poèmes dorés — Poeme aurite* din 1873 și poemul dramatic *Les Noces Corinthiennes — Nunțile corintice*, din 1876), dar aduce o expresie personală, de simplitate, fluiditate, stilizare a formelor opulente parnasiene. *Poèmes dorés* sînt o evocare a antichității păgîne, văzută solar:

Sois ma force, o Lumière! Et puissent mes pensées
Belles et simples comme toi,
Dans la grâce et la paix, dérouler sous ta foi,
Leurs formes toujours cadencées!

(„Fii forța mea, o Lumină! Și de-ar putea gîndurile mele / Frumoase și simple ca tine, / în har și pace să desfășoare sub credința-ți / Formele lor de-a pururi cadențate").

Arta lui Anatole France se profilează de la acest început prin trăsăturile de armonie, sobrietate, frumusețe intelectuală, extrem rafinament, ceea ce a inspirat lui Faguet alăturarea poetului de alexandrini. *Les Noces Corinthiennes*, în spirit erudit, cu o acumulare de date arheologice, istorice și geografice, reușește să salveze „spiritul artistic" în evocări vibrante de viață interioară, în surprinderea poeziei inefabile ascunse în vechile mituri, în intuirea naivității genuine a acestor fabule.

Despărțirea autorului de cenaclu a fost categorică, fără concesii. El reduce valorile Parnasului la Leconte de Lisle, Heredia și Mendès, denunțînd fidelitatea imitatorilor mediocri și cauzele declinului, mai ales lipsa sufletului, exagerarea impasibilității, uscăciunea parnasiană.[1]

Titlul însuși al celei dintîi culegeri, *Poèmes saturniens (Poeme saturniene)* este elocvent pentru interferențele verlainiene cu Parnasul. Referiri mitologice, împodobite cu nume proprii barbare, în gustul lui Leconte de Lisle, abundă în acest volum.

Pierre Quillard este apreciat de Leconte de Lisle, care îi inspiră *La Gloire du verbe (Gloria cuvîntului)*: același vers bogat și grav, în armonii cadențate cu imagini de o grație severă și un vocabular auster, cu unele arhaisme homerice. Sub aparența unui stoicism parnasian, se ascundea o natură frămîntată de anxietăți moderne.

În această fază de tatonări în căutarea unui suflu nou în poezie, numeroși sînt aceia care s-au alăturat pentru o clipă Parnasului: Villiers de l'Isle-Adam, din care amintim *Vox Populi*, bătută în efigie în maniera lui Leconte de Lisle, Verhaeren, Ephtaïus Mikhael, viitoare afirmări simboliste. Laurent Tailhade, discipol al lui Banville și al parnasienilor în *Vitraux (Vitralii)* se va defini apoi ca decadent.

Nu vom continua inventarul; ne vom opri la una din figurile cele mai semnificative din acest grup: Mallarmé, colaborator la primul *Parnasse contemporain. L'après midi d'un faune (După-amiaza unui faun)* este un poem parnasian, izvorît din contemplarea obiectului de artă[2], care aparține perioadei legăturilor sale cu Mendès, Dierx, Claudel. Motivul faunului a fost cu predilecție cultivat de parnasieni.[3] Ca și aceștia, el unește — în alexandrini impecabili — grația cu plenitudinea reliefului. Dar Mallarmé nu a dat versului o limpe-

---

[1] Henri Mondor, *L'Affaire du Parnasse. Stéphane Mallarmé et Anatole France (Problema Parnasului. Stéphane Mallarmé și Anatole France)*, Fragrance, Paris, 1950.

[2] Thibaudet îl raporta la secolul al XVIII-lea și la Fragonard, dar aduce precizări, arătînd că poemul a fost inspirat dintr-un tablou de Boucher, de la National Gallery din Londra: Pan și Syrinx. Monet pregătea gravuri pentru poem. V. H. Mondor, *Histoire d'un faune.*

[3] Glatigny, Leconte de Lisle zugrăvisesră o galerie de fauni, nepăsători, timizi, triumfători.

zime dramatică. Viziunile nu sînt net luminoase, se pun văluri pe lumini. Prezența poetului, în loc de a se impune, ne scapă.

Pornind din Parnas, Mallarmé depășește descriptivismul excesiv al acestuia, eliminînd compoziția discursivă din actul poetic, în urma unui laborios proces de interiorizare. Experiență exemplară ce ilustrează mutația produsă în conceptul de poezie, în momentele de impunere a simbolismului. Exigența de realitate obiectivă este încă prezentă. De aceea, poetica sa va pendula între dorința de „realitate" și dorința de absolută libertate formală. Crede că atinge un punct de echilibru, impunînd realitatea formei, a versului. Versul constituie o realitate ce se opune celei empirice. Poezia nu mai este astfel expresia unei individualități creatoare ca la parnasieni; ea devine o realitate absolută, existînd prin sine. De la empirismul parnasian se ajunge la idealismul simbolist. Leconte de Lisle pleacă de la concret și de la inteligibil, de la ceea ce vede, se ridică la ceea ce îi sugerează viziunea. Mallarmé pornește de la sugestie, se cufundă direct într-un univers fictiv, detașat de real. El renunță la opulența verbului parnasian, aduce cuvinte puține, sărace, cărora le conferă însă sensuri conotative de o mare capacitate de transfigurare, astfel încît se ajunge la crearea de cuvinte noi, obiecte cu realitatea lor proprie, ce scapă însuși creatorului lor. Poeziei lui Mallarmé i se poate aplica definiția de obiectivă întrucît ascultă de legile sale proprii care sînt altele decît ale poetului. Deși proclamă primatul Frumuseții, în termeni aproape parnasieni („Il n'y a que la Beauté, et elle n'a qu'une expression parfaite — la Poésie, tout le reste est mensonge" — „Nu există decît Frumusețea, și ea nu are decît o expresie perfectă — Poezia, restul este minciună"), deși respectă regulile formale — ritm, euritmia, coerența prozodică — conceptul său de frumos, se deosebește de canonul clasicizant al lui Leconte de Lisle.

Pe de altă parte, Mallarmé sesizează primejdia pentru poezie de a fi sufocată de un exces de perfecționism tehnic, de căutare formală și rigidă observare a regulilor metrice în care degenerează unele manifestări ale mișcării, în aplicarea prescripțiilor arbitrare, inhibițiilor, căutărilor stilistice, ce reduceau Parnasul la pur exercițiu retoric.

Parnasianismul francez se realizează astfel ca o sinteză originală și semnificativă a curentelor de gîndire și artă din

mijlocul secolului al XIX-lea. Ideile sale estetice se disting prin coerenţă şi originalitate.

Apare — în multe din punctele sale — ca o recrudescenţă a valorilor clasice (în interferări nuanţate cu romantismul şi realismul pozitivist), ca un fenomen de întoarcere, existent în filozofia culturii. Unei epoci de exhibiţionism romantic îi succede o alta de reculegere, de macerare a ideilor, de repliere a emoţiilor, de ţesere, poate mai puţin fecundă decît prima, dar cu implicaţii însemnate în procesul de dezvoltare literară.

Analiza conceptului descoperă interesante aspecte tematologice. În viziunea parnasiană, aspiraţia de a concilia spiritul ştiinţific cu artisticul duce la convertirea sugestiilor ştiinţei în teme literare; ele sînt proiecţia unei opţiuni artistice. Pe de altă parte, temele şi motivele tratate ilustrează o anumită ideologie, greu de înţeles fără cunoaşterea contextului istoric trăit nemijlocit de poet.[1] Astfel, mitul lui Hercule simbolizează propria poziţie intelectuală a unui Heredia sau Leconte de Lisle; mitul capătă dimensiuni noi în înflăcărarea scientistă a epocii. În locul angajării directe care i-ar fi pus în postura romantică de „montreurs", ei preferă pe cea implicată, prin modul de construire a figurilor legendare, prin sensul personajului. Tematica se întreţese, aşadar, cu istoria ideilor, demistificînd şi pe această cale prejudecata despre izolarea parnasianului de vocile epocii.

Evident, nu putem afirma că estetica parnasiană este revoluţionară. Totuşi, preocuparea pasionată a poeţilor pentru formă şi ponderea acordată ideii de „artă pentru artă" i-a dus pe căi ce se apropie de viziunea modernă.

Conceptul de parnasianism trebuie privit ca real punct de referinţă ilustrat în întregime de opera lui Leconte de Lisle şi Heredia, cel puţin. Bucurîndu-se de o doctrină foarte coerentă, opera poeţilor parnasieni se prezintă ca un organism concentrat, cu o structură internă omogenă, cu o unitate stilistică adesea monocordă. Minorii refac într-o multitudine de variante, unele mergînd pînă la pastişă, structura principală, reprezentată, aşa cum am arătat, de poezia lui Leconte de Lisle sau Heredia.

---

[1] R. Trousson, *Playdoyer pour la Stoffgeschichte (Pledoarie pentru Stoffgeschichte)*, în *Revue littéraire comparée*, Paris, 1964, nr. 1.

4. REFLECTAREA ÎN CONȘTIINȚA CRITICĂ A EPOCII. VIZIUNEA CONTEMPORANĂ

Afirmarea orientării parnasiene într-un moment de stagnare a poeziei (pentru receptarea proaspetei apariții a *Florilor răului* spiritele nu erau încă pregătite), a fost consemnată, în general favorabil, de comentatorii epocii. Conservatori, ca Philarète Chasles, potrivnici confuziei modernizante a stilurilor și genurilor, văd în această poezie o regeneratoare întoarcere spre „elevația" și „unitatea" poetică neglijate. În ceea ce privește imixtiunea pozitivismului în artă, Pontmartin[1], Vapereau [2] și alții semnalau primejdia sufocării vibrației poetice. Brunetière, dimpotrivă, așa cum s-a relevat în dese rînduri, urzea iluzia rîvnitei realizări a unei alianțe între știință și poezie.

O obiecție împărtășită în numeroase cercuri privește acel „odi profanum vulgus et arceo" al parnasianului: Sainte-Beuve, între alții, i-a judecat cu asprime. Mendès a încercat o apărare arătînd că în activitatea cenaclului se înscriau și manifestări publice, recitaluri de poezie, pentru un auditoriu larg.

Renegările unor foști adepți (France, Verlaine, Mallarmé) consemnează declinul mișcării. Ancheta lui Huret, din 1891, rezumă faza de disoluție a fenomenului poetic ce ne interesează — ca valență istorică — deși Heredia și Leconte de Lisle continuă să publice după 1890.

Atacurile tot mai vehemente împotriva pozitivismului, sub toate formele, care au loc în primele decenii ale veacului nostru, au atins și parnasianismul. Pe plan teoretic, doctrina lui Leconte de Lisle este discreditată, cu toate încercările unor discipoli fervenți de o a menține. Semnificativă ni se pare invocarea ei ca termen de referire spre a defini poezia stagnantă, vetustă a finalului de secol, cum fac — între alții — Marinetti, iar la noi, Ovid Densusianu [3], situîndu-i pe parnasieni pe aceeași treaptă cu naturaliștii, deoarece și unii și alții cred că „literatura trebuie îndrumată spre spiritul pozitivist, apropiată de știință".

---

[1] În *Revue des Deux Mondes*, 1 aprilie 1861, p. 89.

[2] În *art. cit.*

[3] *Sufletul latin și literatura nouă*, Buc., 1922.

Între cele două războaie, mișcarea formează obiectul unor monografii ample [1], în bună tradiție istoristă, urmărindu-se originile sale, estetica, evoluția, declinul, cu largi aplicații tematice. Secolul nostru descifrează în creația acestor înaintași mai ales vibrația de intelectualitate, de interiorizare a emoției în formele lirismului obiectivat. Tendința este de a se delimita creația marilor parnasieni de a discipolilor din a doua generație. Admirator al lui Mallarmé, criticul Thibaudet rezumă cu nuanțe de minimalizare doctrina: „ce înseamnă să fii parnasian? Să rimezi corect, să te declari împotriva facilității, a sentimentalității, a banalității ... Sînt mari discipoli, nu introduc o vibrație nouă". Sugerează ipostaze noi: maniera parnasiană a constituit un bun exercițiu pentru debutanți în meșteșugul poetic: „Cine, în Franța, în acești ultimi 30 de ani, nu a debutat printr-o culegere de versuri mai mult sau mai puțin parnasiană?"[2] Ideea este formulată pe teren românesc de Tudor Vianu, care vedea în fazele parnasiene sporadice din creația unor poeți naționali din secolul nostru, în ancorarea lor momentană în forme poetice fixe, ca sonetul, momente necesare de cristalizare, exerciții artistice cu necesitate premergătoare momentului de dobîndire a unui timbru original.

Perioada de care ne ocupăm cunoaște o înflorire a studiilor comparatiste (e vorba în special de analiza unor raporturi binare) [3]. În atmosfera critică introdusă de Daniel Mornet apar o serie de monografii închinate unor parnasieni minori[4].

---

[1] M. Souriau, *Histoire du Parnasse*, Spes, Paris, 1929; J. Raymond, *Les origines du Parnasse*, E. Droz, Paris, 1936; Fr. Vincent, *Les Parnassiens, l'esthétique de l'école*, Beauchesne, Paris, 1933 ș.a.

[2] *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936, p. 329—333.

[3] Gladys Falshaw, *op. cit.*; Edmond Estève, *Le Byronisme de Leconte de Lisle (Byronismul lui Leconte de Lisle)*, în Revue de littérature comparée, 1925, V, nr. 2, p. 264—297; Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les parnassiens français (Edgar Poe și parnasienii francezi)* în *Revue de littérature comparée*, 1929, IX, nr. 4, p. 728—736.

[4] *Emmanuel des Essarts*, Malva Lind (Presses Universitaires, Paris, 1928); *Louis Ménard*, de A. Peyre (1932, New York), *Albert Glatigny*, de J. Raymond (E. Droz, Paris, 1936), *Le poète Léon Dierx*, de Marie Louise Camus-Clovier, Presses Universitaires, Paris (1942), *André de Guerne*, de E. Seillère (Gigord, Paris, 1930).

Cercetările închinate parnasienilor sînt reactualizate începînd de prin 1950, din perspectiva interesului critic contemporan. Poezia și gîndirea doctrinarului mișcării se situează și acum în centrul preocupărilor. Ideologia, implicațiile teoretice și filozofice parnasiene formează dealtminteri obiectul unor cercetări care depășesc prin amplitudine și specializare orizontul strict literar. Se revine întrucîtva la vechea problematică a uniunii artei cu știința în aceste lucrări docte, majoritatea teze de doctorat, care nu aduc contribuții substanțiale la întregirea profilului artistic al scriitorilor.

O problemă se impune prin amploarea controverselor și fecunditatea sugestiilor, cu implicații ce aduc modificări conceptului în substanța sa: romantismul parnasienilor. Antiromantismul programatic, în lumina acestor reevaluări, devine o „prejudecată" depășită. Analize amănunțite de text, în care intră adesea fragmente nesemnificative ale unor minori uitați sînt invocate spre a demonstra romantismul implicit al „impasibililor". În acest context, Leconte de Lisle devine un romantic refulat, un mare „introvertit" ... termenii asociați psihanalizei abundă. Thibaudet sesizase la unii parnasieni, ca și la Béranger dealtfel, pe care ei îl combăteau, atracția către universul umil, în accente intimiste (Coppée îndeosebi), atitudine ce se înscrie în zona elegiac minoră a producției romantice. Pe de altă parte, ideea situării lui Leconte de Lisle, cu orgoliul și revolta sa metafizică, în imediata descendență a romanticului Vigny — fusese avansată de Pierre Flottes încă din 1926.[1] În alte contexte de asocieri, s-au stabilit consonanțe între un anume fond de sentimente și pasiuni byroniene [2] și propria natură a poetului creol, astfel predilecția pentru marii revoltați, obsesia trecutului, imparțialitate și dispreț pentru formele religioase care au hrănit iluziile omenirii, aceeași aspirație amplă, puternică de a se absorbi în natură.

Argumentele proromantice sînt reluate, cu dezvoltări subtile, de Ch. Dédéyan, în studiul citat, în care parnasienii sînt atașați, dacă nu înglobați, în generația postromantică, mai ales prin pesimismul colectiv. Adepți ai lui Dédéyan,

---

[1] *L'Influence d'Alfred de Vigny sur Leconte de Lisle*, Presses modernes, Paris, 1926.

[2] E. Estève, în *art. cit.*

exagerînd tangențele romantice, consideră Parnasul „o provincie a romantismului“ [1]. Problematica pare a reflecta preocupările în jurul reexaminării conținutului romantismului european, manifestate în ultimul deceniu, pe plan teoretic și literar comparatist.

Cumpănind divergențele și înfruntările de opinii, considerăm că reevaluările recente ne îndreptățesc să nuanțăm opinia despre un parnasianism net opus romantismului. Ajungem la ambiguitatea izvorîtă din decalajul dintre manifeste programatice și opere. În poetica implicită în creație, principiile sînt suple: impersonalismul nu e dogmatic, timbrul subiectiv apare adesea în atitudini concesiv romantice, în timp ce poetica, teoretic explicită, este categorică, dogmatică. Fără îndoială, există atitudini și dispoziții romantice în creația unor parnasieni, confluențe cu înaintașii, pe care le-am putea situa în sensul unor influențe prin negație. Personalitatea unui creator este complexă, nu poate fi compartimentată rigid. Persistența unor elemente romantice nu trebuie să ne ducă însă la concluzia exagerată că sînt pur și simplu romantici. Ei rămîn parnasieni, uniți într-o grupare omogenă, prin aceeași poziție, consolidată de o doctrină unitară. [2]

În acest sens, eseistica teoretizantă a lui Leconte de Lisle, supusă unei lecturi noi, reliefează cu mai multă nuanțare valențele termenului de parnasian, în accepția istorică a conceptului.

În ce privește cel de-al doilea sens al conceptului tipologic — este abstract și foarte larg, cu o arie de circulație vastă. În această accepție, termenul definește o creație artistică în care regăsim universul exterior parnasian: o lume clară, luminoasă, cu contururi fixe, fără mister. Se obișnuiește a se numi parnasianism exterior această atitudine artistică, înclinată spre decorul fastuos, spre cizelarea migăloasă a versului, spre dezvoltări imaginative plastice. Uneori, termenul poartă povara unor sensuri diminuante: prețiozitate, artificiu, academism uscat.

---

[1] Paribatra, Marsi, *Le Romantisme contemporain. Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 à 1950*, Presses des Editions Polyglottes, Paris, 1954.

[2] M. Dolinescu, *Leconte de Lisle în viziune contemporană*, în Studii de literatură universală, XVII, Buc., 1972, p. 121—126.

II. PĂTRUNDERI PARNASIENE ÎN LITERATURILE LUMII

1. TANGENȚE ȘI PARALELISME ÎN EPOCĂ. PRERAFAELISMUL

ÎN CEEA CE PRIVEȘTE aspectul tangențelor și paralelismelor în epocă, semnalăm existența acestora, consecință a unei atitudini, pe plan larg european, de împotrivire față de exagerările romantismului și de reflux spre echilibrul clasic. Ne oprim la unele manifestări semnificative, în primul rînd, prerafaelismul, direcție a poeziei engleze ce corespunde Parnasului ca situare în timp, formulă estetică, tematică, cult al artei, alianța poeziei cu pictura. Descifrăm în aceste atitudini nuanțe de cultură latină, infiltrate mai ales prin personalitatea italianului D. G. Rossetti.

Prerafaelismul rămîne, cu Tennyson și Browning, între idealul victorian și aspirațiile sale de mesaj etico-social și cultul artei pentru artă. Sau merge la expresii ce devin caracteristice decadentismului, în arta lui Swinburne. Ca și parnasienii, prerafaeliții au o formulă poetică clară și precisă, dar mai puțin cuprinzătoare. Afișează același aristocratic individualism, se consideră idealiști, evită contactul cu viața reală. Ideea de frumusețe era independentă de universul practic al vieții. Își propun și unii și alții să reconstituie evul mediu (în mai mică măsură parnasienii) a cărui artă o onorează, pentru că ea exprimă o concepție de viață, o filozofie (parnasienii) sau pentru că degajă o atmosferă de mister, de vis (prerafaeliții) apropiați astfel de romantici.

Mișcarea s-a născut, în principal, prin opera scriitorului englez Dante Gabriel Rosetti, pictor și poet, fiu al unuia din poeții promotori ai revoluției italiene, după 1830. Manifestîndu-se în primul rînd în pictură, prin tentativa de a opune lui Rafael, pe care îl contestă, pe predecesorii săi, — pictorii prerafaeliți nu întîrzie să invadeze poezia, care oferea un cîmp mai divers experimentelor îndrăznețe, fără să șocheze gustul și tradiția.

Conștiința critică a primit mișcarea cu surprindere și cu reacții diferite. S-a vorbit de o „renaștere a spiritului și a sentimentului medieval", ieșită biruitoare din lupta cu Renașterea clasicistă. La romantici o asemenea luptă avea temeiuri estetice și ideologice; la prerafaeliți, atitudinea de negare a Renașterii și de afirmare a evului mediu, nu primește o motivare precisă. Este o stare de negație, de protest, izvorîtă din nemulțumirea față de prezent. Ca și parnasienii, poeții englezi detestă societatea materialistă a vremii lor și simt nevoia unui refugiu, în istorie, un refugiu compensator. Ei cunosc însă slab evul mediu și nici nu urmăresc respectarea documentului. Spre deosebire de tablourile parnasiene, model de precizie erudită și descriere conturată, evocările lor plutesc în vag, în imagini fluctuante, sînt mai mult o stare de spirit, o atmosferă. Tonul acestor evocări este voit naiv, descrierea ușor dezarticulată spre a mima ignoranță și ingenuitate.

În confruntarea dintre cele două curente, pe lîngă paralelismul semnalat, se pot recunoaște influențe directe. Și unul și altul și-au tras izvoarele estetice din doctrina „artei pentru artă", Gautier fiind salutat ca unul din esteticienii prerafaeliților. Aceștia se reunesc în școala „artei pentru artă" („art for art's sake School"). Prima „frăție" formată încă din 1848, și-a tras seva din izvoarele franceze, estetica ei a fost expusă pe larg în revista grupării intitulată *The Germ* care a adăpostit creațiile originale ale lui Rossetti și ale celorlalți prerafaeliți: C. Patmore, Cristina Rossetti.

Dante Gabriel Rossetti, cu o personalitate bivalentă, poet și pictor, întruchipează idealul de artist imaginat de Gautier. Reflexele poeticei lui Gautier sînt vizibile în opera sa, dar ele se pot explica nu numai pe calea influențelor. Este vorba de un creator, cu o sensibilitate marcată de originea sa italiană, în armonie naturală cu inspirația sudică și clasică din doctrina „artă pentru artă" franceză. Pe de altă parte, întoarcerea către lumea artei italiene ca izvor artistic și ca ideal de împlinire spirituală, readuce, în alți termeni, vechiul deziderat al artistului nordic de a se împlini în contact cu sudul mediteranean, exprimat atît de pregnant de Goethe și de unii romantici germani.

Arta, în afara oricărei utilități și îndeosebi în afara moralei, a stîrnit reacții locale. Legăturile estetice cu Franța

sînt criticate cu asprime. Au fost acuzați ca fiind „morbizi, prețioși, precum și îngîmfați". Se spunea că subiectele lor erau imorale. Criticii i-au considerat o grupare ce înjosește gustul poporului și, mai grav, diminuează credința creștină și morală, iar din rîndurile lor Ruskin a devenit unul dintre cei mai aprigi adversari. În *Modern Painters (Pictori moderni)* acesta și-a exprimat părerea că arta și moralitatea erau unul și același lucru. El era impresionat nefavorabil de cultura franceză, în special de mișcarea „artă pentru artă". În opoziție cu Gautier, considera că arta și morala trebuie să fie indestructibil unite, ceea ce este frumos trebuie să fie și moral. În prelegerile de la Oxford, Ruskin a atacat idealurile școlii „artă pentru artă" care începuseră să se infiltreze în Anglia, și a declarat că părții morale din noi i se adresează frumusețea. „*Theoretic faculty (facultatea teoretică)* — spune el în *Pictori Moderni*, se ocupă cu perceperea morală și aprecierea ideilor despre frumusețe. Și eroarea este considerarea și numirea ei estetică, astfel degradînd-o într-o simplă operație a simțurilor.... arta devine astfel un simplu armament și un agent pentru sensibilitățile morbide". Aceste gînduri intră astfel în opoziție totală cu ideile școlii lui Gautier și ale prerafaeliților.[1]

Revenind la poezia lui D. G. Rossetti, semnalăm elemente parnasiene în culegerea de sonete *The House of Life (Casa vieții)*, cu trăsături picturale bine conturate, ca în sonetul care cîntă idealul său de viață și de artă.

A Sonet is a moment's monument, —
Memorial from the Soul's eternity
To one dead deathless hour. Look that it be,
Whether for lustral rite or dire portent,
Of its own arduous fulness reverent:
Carve it in ivory or in ebony,
As Day or Night may rule; and let Time see
Its flowering crest impearled and orient.

(„Un sonet înseamnă consfințirea unei clipe, / amintirea pe care o imprimă nemurirea sufletului unei ore trecute și totuși eterne / ritual divin sau sem n rău-prevestitor, fie ca el (sonetul) să-și respecte de-a

---

[1] Enid Starkie. *From Gautier to Eliot (De la Gautier la Eliot)*, Hutchinson and Co. Ltd., London, 1962.

pururi dificultățile formei / sculptați-l în fildeș sau abanos după cum vă va porunci ziua sau noaptea; și fie ca timpul să-i vadă vîrful acoperindu-se cu flori și cu strălucitoare perle.")

În același context tematic menționăm ciclul de sonete pe care D. G. Rossetti le închină unor pictori renumiți.

Prerafaeliții au găsit adeziuni în Italia, manifestate mai ales în noul interes pentru formele literare din Duecento și Trecento: sonete, canzone, sestine, nona rima, imitate în stil, în cadența versurilor, în elaborate jocuri de rime și sunete. Reactualizarea formelor aduce reactualizarea temelor și motivelor, astfel „la donna angelicata".

Reacția la opulența rinascimentală, întoarcerea romantică la dulceața mistică a *Vieții noi* purta în sine germenii unui simbolism erudit care îndepărta mișcarea de la direcția originală și o făcea să alunece spre estetism.

Prerafaelismul pătrunde în multe literaturi, dar fără ecouri remarcabile. În literatura noastră, acest impetuos curent de sensibilitate modernă pătrunde palid în ambianța *Literatorului* și marchează mai ales creația lui Petică.

Curentul se infiltrează mai tîrziu, cu efecte stimulatoare în formulele simboliste și moderniste.

Dar Parnasul are ecouri și în alte medii poetice victoriene, preocupate mai ales de înnoirea formelor și a mijloacelor de expresie. Astfel, sonetul, rondelul, balada, vilanella, care fuseseră folosite cu multă virtuozitate de Banville, inspiră experiențe similare în Anglia. Banville oferea, pe de altă parte, o serie de îndemnuri fecunde în probleme de tehnică poetică. Răsunetul operei acestui parnasian „independent", în insulă, este notabil.

În sfîrșit, tot pe linia raporturilor parnasiene cu lirica engleză, menționăm bogata activitate a lui Swinburne, legat prin multe fibre de prerafaeliți și în același timp admirator al Parnasului francez. A tradus din Leconte de Lisle și a colaborat cu parnasienii; a apreciat foarte mult și a difuzat în Anglia poemul parnasian al lui Mallarmé, *L'après-midi d'un faune.*

Poemele sale, lungi și stilizate cu rafinament, dezvoltă o tematică medievală, cu intonații lirice moderne, dar totuși în limitele limbajului tradițional.

2. ECOURI ȘI REALIZĂRI

a) în lirica italiană (Scapigliatura. Carducci. D'Annunzio);
b) în lirica germană (Stefan George);
c) în literaturile de limbă spaniolă (în poetica și poezia „modernismului". Rubén Darío. Manuel Machado);
d) în alte literaturi;
e) reflexe parnasiene în lirica românească (Gruparea de la „Literatorul". Macedonski. Direcții și fixări programatice. Manifestări secundare).

Parnasianismul a avut reverberații largi în afara granițelor Franței, care îmbogățesc cu sensuri noi evoluția mișcării. Proiectată astfel în cîmpul circulației de idei, motive și stiluri europene, specificitatea fenomenului apare cu mai multă pregnanță, în limitele caracterului său „tranzitoriu", dar și în funcția sa stimulatoare, de orientare a poeziei spre o atitudine de intelectualitate și de exigență a formei.

Urmărirea etapelor mai expresive ale desfășurării Parnasului pe plan universal conturează anumite particularități legate de specificul scenei în care a intrat.

În marile literaturi, el a fost receptat sporadic și singular; îl surprindem în creația unor individualități puternice, marcînd adesea o etapă de debut, ca la Stefan George sau o maturitate în declin, ca la Eugenio de Castro.

Dacă în literaturile cu o mare tradiție și cu un romantism puternic, mișcarea parnasiană a însemnat mai ales un reflux spre valorile clasice, în literaturile ce din motive istorice au intrat mai tîrziu și într-un ritm accelerat în contextul universal (literaturile est-europene și ale Americii latine), ea a însemnat înnoire, modernizare, ascensiune spre intelectualitate, emancipare dintr-un romantism minor. Parnasul se cristalizează aici în mișcări coerente cu tendințe programatice subliniate, cu orizonturi lărgite. Pentru acești literați însetați de noutate, pătrunzînd în toate detaliile unui proces, parnasianismul ajunge chiar să interfereze vădite elemente simboliste: fertilizează inspirația poetică și ridică literatura pe culmi de multe ori însă îndepărtate de posibilitatea de înțelegere a publicului larg. Coloristica fiecărei țări în care stilul poeticii lui Leconte de Lisle își face loc, contribuie la naturalizarea

acesteia prin trăsături specifice. Literații cehi, din pornirea lor antigermanică, se apropie de poezia franceză, mai ales gruparea din jurul revistei *Lumir*, condusă de Sladík și animată de puternica personalitate a lui Vrchlicky. Pentru cei sîrbi, aflați de asemenea în stare de dependență politică, „noua poezie“ parnasiană înseamnă stimul în lupta de emancipare a spiritului național și pentru „europenizare“. În America latină, vehicularea motivelor și tehnicilor parnasiene se face mai ales prin intermediul lui Rubén Darío, în cadrul unei entuziaste mișcări de înnoire a liricii. Poetul nicaraguez, după o perioadă parnasiană, ajunge la o formulă originală în care intră deopotrivă note parnasiene și simboliste. Vrednic de semnalat, pentru circulația ideilor și a formelor estetice, este faptul că mișcării sud-americane, fertilizate prin legăturile spirituale cu Parisul, îi revine meritul de a infuza sugestii parnasiene și simboliste liricii spaniole și portugheze.

Se constată, pe de altă parte, existența unor orientări și tendințe poetice, fie individuale, fie de grup, care au mers paralel cu Parnasul francez, fără a exprima aderența la această mișcare. Se poate vorbi de corespondențe între mișcări literare cu structuri caracterizate printr-un anume dogmatism, preconizat tocmai de necesitatea dialectică de echilibru după extremul relativism al romantismului tardiv. Astfel, literatura olandeză cunoaște spre 1885, o mișcare poetică, inspirată de doctrina artei pentru artă, legată de revista *Nieuwe Gids*. S-au arătat influențele lui Théophile Gautier sau Leconte de Lisle asupra acestei mișcări, ce își trage seva deopotrivă și din romantismul lui Keats. J. Perk cultivă o poezie de un mare rafinament, în sensul sculpturalului. Elenismul său estetic este îmbrățișat și de sonetistul W. Kloes, în versuri de o plasticitate parnasiană, dar fără academismul rece al școlii franceze.

Interesante aspecte ale difuzării parnasianismului oferă de asemenea cercetarea contactelor binare, a traducerilor de către marii poeți, a influențelor parnasiene, sporadice, în creația unor poeți străini de exemplu, englezul Swinburne, deja citat, care traduce pe Leconte de Lisle și care, la rîndul său, este studiat de un alt parnasian — Catulle Mendès — și încadrat într-o formulă parnasiană de artă.

În literaturile neolatine, Parnasul a găsit, de asemenea, corespondențe și ecouri. O poezie a imaginilor limpezi, a con-

tururilor sculpturale, a vizibilității neumbrite se acorda cu fondul spiritualității romanice, în mod natural înclinate spre echilibru, armonie, deschisă luminozității solare.

a. ÎN LIRICA ITALIANĂ

În Italia, influența curentului francez a fost, în aparență restrînsă: nu au existat aici cristalizări sub formă de școli, sau mișcări literare de amploare. Creatorul italian fiind în genere, prin natura sa, un izolat, nu se poate vorbi despre înflorirea de talente de ordin secundar, în preajma unui maestru, reunirea în școli, în grupuri literare. Or, istoria literară ne arată că tocmai minorii, talente conștiincios mimetice, sînt aceia care contribuie substanțial la consolidarea trăsăturilor și la prelungirea unui curent, a unei mișcări. Cunoașterea Parnasului și adeziunile la el fac parte din procesul complex de modernizare culturală italiană după unitatea politică. Cercetarea fenomenului trebuie să țină seama, de aceea, de o serie de factori de ordin sociologic literar care au acționat între anii 1870—1900 și au fost în măsură să înrîurească pătrunderile literare franceze în peninsulă, atît în sensul înlesnirii contactelor, cît și în sensul frînării lor: aspecte ale structurii politice și sociale, dezbateri ideologice și religioase, procese culturale, rolul presei de specialitate, al cenaclurilor, ca și al intermediarilor izolați, traducerile. Multiple circumstanțe și fapte literare, conjugate, își spun cuvîntul în determinarea unei coloristici proprii de receptare și asimilare a Parnasului pe sol italian.

Marelui eveniment național al unificării politice îi urmează o perioadă de frămîntate incertitudini și contradicții, care s-au reflectat și pe planul literaturii. Idealurile scriitorilor, peste disensiuni și dispute, converg într-un efort comun: acela al realizării unei literaturi unitare prin depășirea scizziunilor regionale, în centre politice și culturale diferențiate, consecință a frămîntării seculare a țării. În fapt, existau două literaturi. Prima, expresie a Italiei ideale, clasică în substanță, aulică, pentru un public restrîns și doct, cultiva orgoliul romanității și aspirațiile de unificare a patriei sub patronajul Romei. Credea — alfierian — în misiunea poetului-vates solemn în izolarea sa, cîntărețul temelor civice naționale.

Această literatură, adesea retorică, academică sau teatrală, era dublată de o prolifică şi compozită literatură provincială, expresie a sensibilităţii populare pasionate, de un umor frust, plină de vitalitate, însă cu o sferă de circulaţie limitată la zone dialectale.

În consolidarea faptelor de literatură, se semnalează o situaţie particulară: inexistenţa unei tradiţii europenizante care să evolueze paralel cu tradiţiile literare naţionale. Ideologii romantismului (Foscolo, Berchet, Di Breme) stăruiseră în îndemnuri pentru intrarea în contextul european, avînd de înfruntat acea rezistenţă tenace, proprie de veacuri literaturii lor — care chiar cînd este atinsă de influenţa curentelor europene, nu se lasă dominată de ele. Îşi spune aici cuvîntul o veche prejudecată a literaţilor de a nu avea nimic de datorat literaturii de peste Alpi. Pînă şi scriitorii cu reputaţia disponibilităţii faţă de sugestiile străine, nu recunosc acestora în ansamblul operei lor decît un rol fragmentar şi adesea nesemnificativ, iar opinia critică se apleacă cu predilecţie asupra valenţelor tradiţionale ale creaţiei. Este într-un anume sens cazul lui Leopardi, interpretat de conaţionali, cu precădere în trăsăturile clasicizante ale operei, în timp ce istoriografia literară europeană l-a situat definitiv în galeria marilor romantici pesimişti. Gargiulo remarca, cu drept cuvînt, că în Italia, pînă şi poezia presupusă spontană a cunoscut riguroase forme tradiţionale.

Dacă anii de după 1870, în poezia franceză, reprezentau ani de relativ echilibru prin impunerea Parnasului, în Italia, perioada respectivă marchează o criză a producţiei poetice, care îşi caută drumurile, fie în direcţia tradiţiei risorgimentale, în lirica de expresie aulică, fie în direcţia cultivării sensibilităţii provinciale, a emoţiei omului mărunt.

Observatorului acestei epoci i se revelă însă şi o altă tendinţă care îşi face loc din ce în ce mai insistent în climatul poetic, graţie eforturilor criticilor şi scriitorilor cu vederi moderne, cea a „europenizării", sincronizării literaturii Italiei unite cu orientările străine existente. Manifestările sînt diverse, unele rămîn la faza experimentală, altele cunosc cristalizări notabile, cum este asimilarea naturalismului francez în variantă locală, verismul. Arta pentru artă, decadentismul ca şi alte tendinţe cunosc difuzări şi asimilări în tipare ce rămîn tradiţionale: aceasta ni se pare o particula-

ritate puternică a mediului literar de care ne ocupăm. Este consecința unui proces de receptare liberă ce se deosebește de fapte similare din alte literaturi printr-o mai fermă conștiință a propriei valori, a superiorității materialului local, pe care se grefează elementele primite.

În această ambianță își face drum Parnasul pe sol italian. În acest sens, un studiu complet al problemei nu s-a scris pînă acum. O bibliografie [1] a difuzării Parnasului în Italia, cu un domeniu limitat, stabilindu-și referințele la presa periodică a timpului, dintre anii 1871—1895—96 [2] (perioadă istorică semnificativă prin vitalizarea literaturii, consecință a unității politice realizate, culminînd în ultimii ani ai veacului prin apariția unei noi generații de critici și literați, legați de nașterea revistelor *Il Convito* [3] și *Il Marzocco*, favorabile lui d'Annunzio și ambianței estetizant modernizante) oferă date semnificative pentru cercetare.[4] Se constată la aceste publicații periodice efortul de a se ridica deasupra cenaclurilor locale, de depășire a mediului provincial. Ele iau ca model revistele franceze, în alcătuiri moderne, cu perspective decise, cum este *La Nuova Antologia* de la Florența, organizată după tiparele cunoscutei *Revue des Deux Mondes*, cu caracter enciclopedic, independentă, refuzînd aderența la vreo școală. Mai semnificativă în procesul de difuzare a ideilor literare străine pare a fi *La Rivista Europea* definită de redactorul ei, Angelo de Gubernatis, în articolul-program, drept un „periodic literar fără perucă, fără tonsură și fără

---

[1] Giorgio Sozzi, *Il Parnasse e i Parnassiani nei principale periodici italiani degli ultimi anni dell'Ottocento (Parnasul și parnasienii în principalele periodice italiene ale ultimilor ani ai sec. XVIII)*, în *Studi di letteratura francese. A ricordo di Franco Petralia*, A. Signorelli, Roma, 1968.

[2] Au fost bibliografiate — selectiv — articole din periodicele: *Nuova Antologia* (1866—1895), *La Rivista Europea* (1867—77; 1882); *Fanfulla della Domenica* (1879—95), *La Domenica Letteraria* (1882—84), *Revue Internationale* (1883—1891); *La Domenica del Fracasso* (1884—86), *La Domenica letteraria*, *La nuova Rassegna* (1893—94); *Roma letteraria* (1893—95), *Il Giusti* (1875—76) ș.a.

[3] Revista propaga „sfințenia artei și a frumuseții pure", în consens cu climatul estetizant al doctrinei „artă pentru artă".

[4] Dintre cele 136 de titluri indicate ni s-au părut interesante un număr de 45, referitoare la poeți ce prezintă afinități cu estetica parnasiană. Pe acestea le-am urmărit în periodicele respective. Restul indicațiilor se referă la poeți aflați întîmplător în antologia lui Lemerre.

uniformă ... deschis celor care simt, mai mult decît dorința, nevoia și energia de a scoate Italia din letargicul prezent intelectual". Mai pronunțate tendințe modernizatoare, o orientare umanist estetizantă profesează același în 1883, în noua sa revistă de informație literară universală, cu titlul semnificativ *La Revue internationale*. De Gubernatis respingea eventualele obiecțiuni asupra notei francizante, inerente în disputa dintre partizanii tradiției și ai europenizării, explicînd că scopul publicației ar fi „un congres literar permanent"; deși utiliza limba franceză, punctul de vedere nu era nici francez, nici italian, ci „numai și totdeauna uman".[1] Revista devine un factor activ de difuzare a literaturii franceze, la aceasta contribuind și colaborarea unor eminenți critici străini: Amédée Roux, autorul cunoscutelor — în epocă — istorii literare italiene [2], Eduard Ros, care colaborează și la *Fanfulla* ... alături de Anatole France. Menționăm de asemenea numele lui Pierre de Nolhac. Dintre criticii italieni, Angelo de Gubernatis este singurul care se ocupă de parnasieni, cu o viziune clară a dimensiunilor mișcării. Numele său rămîne, pe nedrept, neglijat în istoria comparatismului european. [3]

Pe de altă parte, poeții italieni încep să fie interesați de confrații lor de peste Alpi. Critici ocazionali, ei supun fenomenul poetic francez unor frecvente și sensibile analize. Nencioni, Guido Mazzoni și Enrico Panzacchi se ocupă de parnasieni. Cel din urmă a tradus *Severo Torelli* a lui Coppée, pe care îl admiră pentru arta subtilă în colorarea poetică a realității cotidiene, dar îi contestă capacitatea de creație în

---

[1] Apud G. Sozzi, *op. cit.*, p. 160.

[2] *Histoire de la littérature italienne (Istoria literaturii italiene)*, 1869; *Histoire de la littérature contemporaine en Italie (Istoria literaturii contemporane în Italia)*, 1874. În *La Rivista Europea*, el se ocupă, între alți minori parnasieni, de Glatigny, Valade, Laprade.

[3] Cu o vastă cultură, erudit atras de literaturile lumii, De Gubernatis este autorul unora dintre primele tratate și dicționare de literatură universală: *Storia universale de la letteratura (Istoria universală a literaturii)*, 1891; *Dictionnaire international des écrivains du jour, 1880–91 (Dicționar internațional al scriitorilor zilei)*; *Dictionnaire international des écrivains du monde latin (Dicționar internațional al scriitorilor lumii latine)*, 1905–1907. Cunoscător al culturii române, legat de B. P. Hașdeu, scrie un studiu despre activitatea literară a Iuliei Hașdeu.

lirica „înaltă" sau în stilul retoric patetic al epicii hugoliene. Cu parnasienii, Panzacchi are comun stilul cultivat, ușor retoric, ca și idealul uniunii dintre artă și erudiție. Giovanni Alfredo de Cesareo, poet dar mai ales critic subtil, s-a interesat de Parnas; a închinat articole lui Leconte de Lisle și Banville. Frederico de Roberto a evoluat într-o ambianță impregnată de spiritul literaturii franceze celei mai noi. Colaborator la *Fanfulla dell Domenica* el s-a legat apoi, la Milano, de grupul lui Verga și de Boito, prin care cunoaște Scapigliatura. Într-un studiu amplu, intitulat *Poeti francesi contemporanei* [1] („Poeți francezi contemporani"), cu reproduceri din poezia parnasiană, studiază, pertinent și informat, o serie de poeți din școala „Artei pentru artă": Banville, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, cu o atitudine favorabilă în general poeților francezi.

Teoriile „artei pentru artă", ca și exponenții lor, au suscitat interes și au prilejuit discuții fertile în ambianța critică italiană, cu consecințe remarcabile în procesul de înnoire literară. Arta departe de utilitate, fără preocupări sociale, politice sau religioase, aducea un suflu nou, rarefiat, în atmosfera saturată de retorica zgomotoasă a unui întîrziat romantism minor patriotard, ca și a liniei mistice postmanzoniene. Dar judecățile favorabile — în ansamblul lor — se diversifică spre sfîrșitul perioadei urmărite de noi, pe măsură ce autoritatea Parnasului slăbește în țara de origine, în fața loviturilor simbolismului. Astfel, un critic din generația tînără, Vittorio Pica, spirit analitic, emite judecăți negative asupra mișcării franceze și a doctrinarului ei [2], căruia îi opune poezia mai proaspătă a lui Verlaine. Reflectarea Parnasului în conștiința critică italiană se diversifică, de asemenea, în raport cu obiectul examenului critic: cînd e vorba de grupul parnasian, luat global, ca doctrină și expresie, criticii se arată severi, minuțioși în analiză, în dezacord cu impasibilitatea și academismul afișat, poeții sînt calificați literați uscați sufletește, cu o inspirație deficitară. Omogenitatea grupării parnasiene este de asemenea pusă în cauză; se con-

[1] Apărut în mai multe numere din *Fanfulla della Domenica*, între 1886 și 1889.

[2] „retori de cea mai proastă specie" *(La Domenica letteraria*, 1884*)*, apud G. Sozzi, *art. cit.*, p. 125.

sideră că grupul lui Leconte de Lisle n-a format un curent sau o școală, — obiecțiune nedreaptă, evident, și în discordanță cu opinia critică generală. Dar marii parnasieni, considerați individual, sînt admirați, atenția îndreptîndu-se mai ales spre Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme și Coppée. În efortul de a se situa pe o poziție de obiectivitate, critica acelor ani, deși consideră în genere Parnasul cu severitate și adesea nefavorabil, recunoaște acestor cultivatori ai formei meritul de a educa gustul, de a repune în evidență frumusețea versului construit, de a reechilibra, într-o reconstituire organică, elementele poeziei franceze tradiționale, zguduite în ultima perioadă a romantismului.

Doctrina mișcării oferă prilejul de comentarii interesante lui Eduard Rod, în legătură cu apariția la Bruxelles, a cărții lui Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, în același timp cu un examen minuțios al ideilor și operei membrilor reprezentativi, cu date și referințe pentru clasificarea acestui „monument din istoria poeziei vecine". [1] Se desprinde, îndeosebi, portretul artistic al lui Mendès, în culori exagerate. Acesta — de fapt — palid poet, a fost unul dintre cei mai entuziaști propagatori ai ideilor Parnasului. Sub titlul *Ancora dei Parnassiani* [2] *(Iarăși despre parnasieni)*, G. A. Cesareo caracterizează tendințele mișcării, cu ocazia publicării — în Franța — a culegerii lui Banville, *Lettres chimériques (Scrisori himerice)*. Poetul este integrat grupării, prin cultul manifestat pentru formă, alături de Sully-Prudhomme, Ricard, Coppée. Personalitatea lui Banville —considerată izolat—este privită cu ochi favorabili, mișcarea, în ansamblul orientărilor, este acceptată, dar cu mari rezerve.

F. De Roberto, subtil analist al liricii franceze, supune unor disocieri interesante conceptul alianței dintre știință și artă ca reflex al gîndirii pozitiviste. Argumentările se fac cu aplicații la opera lui Leconte de Lisle, definit ca unul dintre cei mai originali și mai semnificativi poeți ai timpului. Opera poetului francez, „o coloană militară mergînd pe calea istoriei interiorității oamenilor" (Vincenzo Morello), a format obiectul unui studiu atent din partea aceluiași De Roberto, în ciclul de articole deja citat, apărut în *Fanfulla*. Comentînd

[1] *Fanfulla della Domenica*, VI, nr. 48, 30.X.1884, p. 2.
[2] *Idem*, VII, nr. 17, 26.VI.1885, p. 1—2.

elogiul pe care Leconte de Lisle îl aduce memoriei înaintașului Hugo, în discursul de recepție la Academie, criticul italian socotește această pagină de proză o adevărată profesie de credință a doctrinarului Parnasului, una dintre rarele sale pagini teoretice.[1] *Le Jaguar* și *La Vision de Brahma* sînt citate în original, comentate și subtil interpretate. Criticul se raportează apoi la Gautier și la Catulle Mendès, în legătură cu care încearcă o definiție a programului parnasian. Sully-Prudhomme îi apare ca poetul-filozof al Parnasului, mai puțin artist.[2] Același stăruitor cercetător consacră un lung articol lui Banville, a cărui operă „revela o fundamentală unitate în complexitatea sa..." Poezia sa traduce faimoasa dogmă « artă pentru artă » în arta pentru misiune. De Gubernatis semnalase încă din 1878 pe Banville, atunci în culmea gloriei, la recenta publicare a operei complete. „Natura și societatea i-au dat tema, grecii, Horațiu și maeștrii liricii franceze l-au învățat forma. Propriul geniu a comunicat liricii sale acea elasticitate ce îi permite să se moduleze la reprezentările subiectelor celor mai variate."[3]

În legătură cu conceptul de „formă frumoasă", Tullio Formioni[4] face interesante comentarii asupra parnasienilor, într-o serie de studii. Raportul conținut-formă este precizat pe marginea analizei „Trofeelor" lui Heredia.

Coppée s-a bucurat de timpuriu de aprecieri în cronicile revistelor literare italiene. Încă din 1875, A. Roux definea pe autorul culegerii *Le cahier rouge (Caietul roșu)* ca pe „un poet elegiac care adnotează zi de zi impresiile ce se succed într-un suflet sensibil și delicat".[5] Iar în 1883, De Gubernatis amintea că debutul poetului s-a făcut sub semnul lui Leconte de Lisle, căruia îi sînt dedicate versurile din 1864. De Gubernatis sesizează exotismul liricii lui Lahor-Cazalis, ca și fondul

---

[1] De Robertis nu cunoștea probabil textele programatice ale prefețelor și cele publicate în periodice *(Le Nain Jaune* etc...*)*.

[2] G. P. Federico, dimpotrivă, îl scotea din sfera parnasiană, prin prevalența emoției în lirică.

[3] Apud G. Sozzi, *op. cit.*, p. 135.

[4] în *Il presente momento della evoluzione letteraria (Momentul prezent al evoluției literare)*, în *La Nuova Antologia*, s. 3, m. 15, 1.VIII. 1892 p. 498–524; *La Nuova Rassegna*, I. m. 13, 1893, p. 132–140 ș.a.

[5] *La Rivista Europea*, dec., 1875.

meditativ filozofic. Lectura poemului *L'Illusion (Iluzia)* îl intrigă: „poemul unui adevărat panteist și hindus ce împrumută din Orient scene bizare și senzații nemăsurate".

Luînd în discuție reflexele în sensibilitatea lirică, fără a adera la afirmația categorică a lui Giulio Rapisardi din 1882: „De la D'Annunzio la Manzzoni sîntem toți parnasieni"[1] și încă mai puțin la concluzia grăbită a lui Marinetti, la sfîrșitul secolului, cu ocazia unei priviri retrospective asupra poeziei italiene, pe care o considera parnasiană, acordînd termenului sensul de stagnare a resurselor poetice [2], considerăm că Parnasul și-a spus cuvîntul în Italia, lăsînd urme în grupările și spiritele cele mai diverse. Pe de altă parte, parnasianismul francez și școala „artei pentru artă" ofereau analogii și puncte de contact cu unele din trăsăturile definitorii ale literaturii italiene: o creație de poeți intelectuali, de literați cu spirit aulic, formați în cultul frumosului, al artei pure, al obiectivării viziunii, cu aceeași aspirație spre lumea clasică, lume ce stăruia pînă și în poezia preromanticului Foscolo și în sinteza liricii lui Leopardi. Pentru această familie de scriitori, opera înseamnă creație deliberată, ordonată, supusă unor legi organice de simetrie și frumos, sinteză vie, rod al meditației laborioase. Am putea avansa ideea existenței (în sens tipologic al termenului), a tradiției unui parnasianism al formei în Italia. Lirica a fost aici întotdeauna însoțită de reflecție: poetul italian se caracterizează printr-o profundă conștiință estetică. Tocmai pentru aceste calități, Carducci situa pe culmi creația lui Leconte de Lisle.

Examinarea influențelor parnasiene asupra creației lirice din peninsulă duce la constatări interesante. Théophile Gautier, în primul rînd, a avut o acțiune mai răspîndită și mai continuă. Rovani și Tronconi îl cunosc, Carducci și carduc-

---

[1] Apud Guy Tosi, *Aperçu sur les influences littéraires françaises en Italie dans le dernier tiers du XIX siècle (Privire asupra influențelor literare franceze în Italia în ultima treime a sec. XIX)*, în *Letterature moderne e comparate*, 1966, vol. 19, fasc. 3, p. 165—170.

[2] „Poezia italiană s-a schimbat puțin de la Leopardi. Ea apare privirii observatorului celui mai ingenuu absolut independentă de spiritul modern, disprețuind căutările febrile în care se pasionează sufletul secolului nostru... într-un cuvînt, ea rămîne pe deplin parnasiană", în *Le mouvement poétique en Italie*, în *La Vogue*, tome II, Paris, 1899.

cienii (G. Salvadori, Maradi), ca și unii dintre poeții „scapigliati", cum sînt Praga și Dossi, care mărturiseau inspirația din *Emaux et Camées*.[1] Mai tîrziu, D'Annunzio îi admiră arta.

François Coppée, poetul discret al realității diurne, al existențelor cenușii, înrîurește prozaismul elegiac, sentimentalismul mascat de gluma ușoară a lui Betteloni sau Stecchetti[2]. Trecînd peste nota de senzațional implicată în mistificare — fluiditatea și limpezimea versului lipsite de afectare, accentele erotice și sentimentale, cu abilitate dozate, au adus un suflu proaspăt, frust, în peisajul liric. În maniera intimistă a lui Coppée, viața zilnică a omului obișnuit, cu bucurii și dureri mărunte, cu iubiri firești, devine subiect poetic. Detașat, poetul învăluie într-o tentă voalat ironică evocările eroice sau sentimentale. O intenție parodică, poate, față de efuziunile retoric-romantice? În versul lui Stecchetti-Guerrini se trece cu vioiciune și îndemînare de la tonul serios la burlesc, de la gingășie la aluzia licențioasă. Analogia cu prozaismul intimist al lui Coppée se impune firesc, ca și reflexele din decadenții francezi (Richepin sau Rollinat). Arta poetului merge spre figurările plastice și obiective, moduri expresive apreciate de însuși Carducci („o facultate plastică ce va triumfa încă mai puternic atunci cînd va fi în opere obiective din sfera seninătății"[3]. Carduccienii, dimpotrivă, au criticat cu severitate „materialismul mediocru". Dar observatorilor atenți din epocă ai „înlănțuirilor influențelor și reflexelor" nu le-au scăpat afinitățile acestei poezii cu tendințele franceze mai noi. Contemporani avizați ca Cesare Lisei, constată: „existența unor afinități elective ce leagă pe poeții moderni italieni de parnasienii de dincolo de Alpi, chiar dacă nu poate fi vorba de o imitație directă".[4]

Sicilianul Mario Rapisardi, în largi poeme-frescă, inspirate de mitologie, *Jupiter*, *Atlantida* sau *Palingenesa*, opune lumii moderne, meschine și josnice, un univers ideal, într-un climat

---

[1] B. Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine* (*Panorama literaturii italiene contemporane*), Ed. Kra, Paris, 1928, p. 36.

[2] Numele acestuia din urmă a stîrnit vîlvă — postum — în lumea literară ca autor al volumului de poeme intitulat *Postuma*, apărut în același an cu *Odi barbare*. Poemele aparțineau de fapt lui Olindo Guerrini care a folosit numele confratelui său mort de ftizie.

[3] *Opere*, XIV, Zanichelli, Bologna, 1940—43, p. 291—317.

[4] În *Rivista Europea*, vol. XXVI, nr. 1, XI, 1881, p. 459—481.

de pace și justiție. Sully Prudhomme se profilează pe fundalul acestei poezii de inspirație social-umanitară, cu modelele *Le Bonheur* sau *La Justice*. Dar se poate vorbi și de o influență carducciană deși Rapisardi a fost negat de sateliții maestrului manifestată în înclinația pentru o poezie civică, virilă, cu versul dăltuit în material dur, cu sensul elocinței, alternînd tonul imnic cu cel satiric, sublimul cu burlescul ariostesc.

Arturo Graf [1] creează mai tîrziu un peisaj pesimist, cu ecouri din Leconte de Lisle, cu aceeași obsesie a viziunii destrămării universale, în care dispar, pe rînd, ființe și lucruri. Astfel, poetul proiectează asupra lumii întregi propria-i nostalgie de neant, în care se potolește orice durere.[2] El se dedă, ca și Dierx, tentativei, sortită fatal eșecului, de a zugrăvi direct ființa neființei și conștiința inconștientului, ca și tratarea mitului lui Lazăr înviat din *Poemetti dramatici* („Mici poeme dramatice"). În sonetul *Nirvana* sugerează haosul în care toate lucrurile se confundă într-un nou spațiu ce nu mai are proprietăți materiale care ar presupune o condiție limitată; haosul imaginat de el reprezintă disoluția.

În ceea ce ne privește, considerăm ca deosebit de semnificative trei aspecte ale reflectării Parnasului în climat italian: gruparea „Scapigliatura", lirica de maturitate a lui Carducci ca și unele manifestări ale debutului dannunzian.

Mișcarea artistică denumită „la Scapigliatura" trăiește răstimpul ei de succes între anii 1860—1885. Are un centru de dezvoltare, orașul Milano, care, grație situării geografice, a jucat un rol semnificativ în istoria înnoirilor literare italiene, loc de interferare a influențelor franceze și germane. Aici, sentimentul tradiției naționale și conservatorismul literar nu erau atît de puternice; exista mai multă suplețe în viziunea artistică, mai multă disponibilitate în receptarea și asimilarea sugestiilor străine.

Peste divergențele ce-i despart, poeții acestui curent au comun un anume nucleu spiritual, ca și o orientare stilistică conturată. Deși ostili romantismului, prin unele trăsături duc mai departe tendințele romantice, exagerîndu-le pînă la deformare: individualism exacerbat, ostentație în

---

[1] Autorul culegerilor *Medusa*, *Danaidele*, *După amurg*, *Morgane*, creații minore în raport cu afirmările de critic.

[2] V. Hélène, Tuzet, *op. cit.*, p. 214.

afişarea noului, frondă antiburgheză, atitudini boeme, dar şi gust decadent marcat de arta lui Baudelaire. Ca şi parnasienii, la baza poeticii lor pun conceptul de autonomie a artei. Aşa cum s-a observat însă, o fundamentală deosebire de Parnas stă în refuzul tradiţiei, în formularea conceptului de poezie ca „pura immediatezza espressiva" [1] („nemijlocire expresivă pură"). Ca atmosferă ce impune referiri la arta lui Coppée, poetul boemei milaneze cîntă lucrurile familiare, gesturile umile, duioşia simplă. Pe plan stilistic, reminiscenţele romantice sînt frînate de o predilecţie pronunţată pentru concreteţea detaliului realist.

„Scapigliatura" se întîlneşte cu Parnasul francez în teoria corespondenţelor dintre arte. Arta decorativă picturală a lui Gautier, din care, dealtminteri, ei se reclamă, îi marchează profund. Praga este pictor poet; alături de Boito şi Tarchetti, contribuie la introducerea canoanelor plasticii în lirică; Carcona este şi el pictor; în timp ce Boito poetul este dublat de un muzician subtil şi talentat.

Lirica lui Emilio Praga se caracterizează prin trăsături de larg experimentalism şi disponibilitate faţă de modele. De aceea, creaţia sa are un registru foarte larg, dar în acelaşi timp constituit din elemente fragile ce trădează diletantismul. S-a remarcat [2] unanim varietatea temelor, motivelor, soluţiilor stilistice: realism prozaic în maniera lui Coppée [3], mic realism à la Champfleury, realism în imagini brutale cu reminiscenţe din Betteloni, imagini macabre imitate după Baudelaire, dar şi inflexiuni sociale, patriotice, în stilul desuet al romantismului local minor. Culegerea *Tavolozza (Paleta)* se inspiră din decoraţia imagistică a lui Gautier, dar cu un limbaj oscilînd între preţiozitate şi realism. *Donne e poesia (Femei şi poezie)* aduce structuri stilistice sugerate de compunerea *Après le bal (După bal)* a lui Gautier [4], — apropieri

---

[1] Umberto Bosco, *Realismo romantico (Realism romantic)*, S. Sciascia, Roma, 1959, p. 74.

[2] Walter Binni, între alţii, în *La poetica del decadentismo italiano (Poetica decadentismului italian)*, La Nuova Italia, Firenze, 1936.

[3] Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 34—40.

[4] Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura (Istoria Scapigliaturei)*, Salvatore Sciascia, Roma, 1967, p. 235.

ce pot fi semnalate și în legătură cu ciclurile ulterioare: *Fiabbe e leggende (Povestiri și legende)* și *Trasparenze (Transparențe)*.

Universul poetic ca și demersurile stilistice ale lui Arrigo Boito impun relaționări cu Parnasul, cu a cărui atmosferă a venit în contact în perioada uceniciei artistice pariziene. În teoretizările poetului artist, conceptul „transpunerilor de artă" ocupă un loc important. Refuzul romantismului elegiac (Lamartine, Musset, Aleardi) îl situează într-o poziție paralelă cu Leconte de Lisle. Fantezia sa se inspiră din arta parnasiană, vizibilă în tratarea unor motive (ca reconstituirea vechilor civilizații orientale) și mai ales în uzajul unor tehnici caracteristice: simetrie, contrast în paralele trecut-prezent.[1] Ne oprim la evocarea Egiptului antic, frecvent tratată de poeții școlii franceze. Boito îl ia ca model pe Bouilhet, cu cunoscuta poezie *La Plainte d'une momie* [2] *(Plînsul unei mumii)*, fără a neglija sugestii inspiratoare oferite de Gautier.[3] La ambii poeți, drama umană e încadrată în amplul decor deschis al naturii: cer, soare, mișcare:

Viens, sous l'azur du ciel splendide
T'éparpiller dans l'univers!

(„Vino, sub albastrul splendidului cer / Să te împrăștii în univers").

Corespondentul italian prezintă frapante similitudini de imagini:

Ché voleresti al sole
Effluvio di viole
O sabiia in groppa al vento
Per l'ampio firmamento...

(„Să zbori în soare / Efluviu de violete / Sau nisip pe crupa vîntului / Pe întinsul cer...").

---

[1] V. Gaetano Mariani, *op. cit.*, p. 250.

[2] Coincidențe tematice și expresie cu Bouilhet regăsim și în *Case nuove (Case noi)*, care ne duce la *Démolition (Dărîmare)*.

[3] În *Le Roman de la momie (Romanul mumiei)*, exaltare a unei somptuoase civilizații trecute, în contrast cu precaritatea prezentului.

În viziunea lui Bouilhet, acordurile naturii încearcă să recheme mumia la viață:

Nous sommes la terre et le feu
Viens avec nous!...

(„Sîntem pămîntul și focul / Vino cu noi!...").

îndemn ce adîncește durerea mută, secretă a mumiei („jalouse encore du ciel d'azur" — („geloasă încă pe cerul azuriu"), conștiința morții implacabile. Pentru Boito, contemplarea mumiei este pretext de comentarii retorice, asupra raportului trecut-prezent, asupra lipsei de pietate a prezentului:

Mummia fasciata in logori
Papiri sontuossi,
Mummia che sul sudario
Porti l'apoteòsi,
Perdona se i nipoti
Più colti che devoti,
Fan del tuo frale eterno
Si misero governo...

(„Mumie, înfășurată în uzate / Papirusuri somptuoase, / Mumie ce pe pînză sfințită / Porți apoteoza, / Iartă dacă nepoții / Mai mult culți decît pioși / Fac din plăpîndul tău corp etern / Un atît de meschin comerț...").

Într-un contrast realizat printr-un joc de artificii verbale, trecutul rămîne depozitarul solar al libertății maiestuoase, prezentul devine un caricatural spațiu iremediabil închis:

Tu nata al sole, al fulgido
Sole del tuo deserto,
Al soffio ardente e libero
D'un orizzonte aperto,
Tu non pensavi, un giorno
Nel gel d'un aer piorno,
D'esser messa in vetrina
Da una gente latina.

(„Tu, născută la soare, sub strălucitorul / Soare al deșertului tu, / În suflul arzător și liber / Al unui orizont deschis / Tu nu te gîndeai că într-o zi / În frigul aerului umed, / Vei fi pusă în vitrină / De un popor latin.")

Gravitatea discretă a stilului parnasian se convertește aici în tonuri grotesc-caricaturale. Cu o temă asemănătoare, poemul *Un torso (Un tors)* este o raportare deopotrivă violent contrastantă a trecutului înnobilat de contururile unor marmoreene armonii eline:

Quel torso era una Venere
Che un arcaico scalpello
Creò ne' suoi più fervidi
Morsi d'amor col Bello ...

(„Acest tors era o Veneră / Pe care un arhaic scalpel / L-a creat în cele mai arzătoare / Mușcături de dragoste ale sale cu Frumosul ...")

cu prezentul de o dezolantă degradare.

Oggi, marmorea enigma
Dall' olimpico stigma
Di tant arte non resta
Che un busto senza testa

(„Astăzi, marmoreană enigmă / A olimpicei peceți / Din atîta artă n-a rămas / Decît un bust fără cap.")

Contemplarea obiectului de artă inspiră parnasianului accente imnice pline de fervoare pentru Frumusețea perenă. Venus din Milo, atinsă de acțiunea necruțătoare a timpului —, din sălașul ei de la Louvre — devine motiv predilect la A. Silvestre, Jean Aicard, Banville, interpretare ca simbolică biruință continuă a frumuseții asupra morții. Ideea poetică, în largi și subtile implicații, inspirase deopotrivă pe Heredia, Gautier *(Affinités secrètes — Afinități secrete)* sau Carducci. Cum rezolvă, stilistic, motivul parnasian Boito? Față de trecut, are aceeași admirație extatică dar, sceptic, nu crede în supraviețuirea vestigiilor antice în decorul modern. Prezentul îi inspiră accente de sarcastică dezavuare: viziunea diurnului oscilează între caricatural și grotesc. Unica posibilitate de dăinuire a operei de artă ar fi fost rămînerea ei în mijlocul peisajului originar. Conservarea în muzeu semnifică o disoluție continuă, o moarte de fiecare zi. Conștiința senină a parnasienilor despre capacitatea artei de a transcende

prezentul, existînd peste timp, de a învinge astfel timpul, distrugător de forme, și moartea, lipsește poetului italian. Caracteristică atitudinii sale este polemica violentă cu prezentul, care profanează trecutul.[1] Semnalăm, de asemenea, și alte punți de legătură cu școala franceză, de pildă, alianța spiritului artistic cu cel pozitivist, în *Lezione d'anatomia (Lecție de anatomie)*. În fața încercărilor științei de a descifra secretele corpului neînsuflețit, poetul italian invocă dreptul la pace al morților, în versuri elegiace, de o studiată naivitate.

Formele expresive ale liricii boitiene sînt dense, într-un joc rafinat de antiteze, de simetrii retorice, repetiții și contraste ce trădează uneori preocupările muzicianului Boito, de căutări stilistice, de riguroasă observare a regulilor metrice. Așa cum remarcă W. Binni, „vocile parnasiene au fost admirabil captate de prodigioasa capacitate de asimilare a acestui poet înclinat spre prețiozitate formală“[2].

Am indicat analogiile parțiale dintre „Scapigliatura“ și Parnas. Dar „boema milaneză“ nu reprezintă în sursele ei ideologice echivalentul Parnasului francez, fenomen al postromantismului, născut din dezabuzarea determinată de momentul istoric imediat următor unității Italiei. „Boema milaneză“ este la reprezentanții ei caracteristici, Praga și Tarchetti, manifestarea unei atitudini critice foarte prezente la situațiile contemporane, voință de europenizare a culturii italiene și în același timp, luări de poziții în problematica socială.

Afinitățile elective sau imitația directă care i-au legat pe poeții „boemei milaneze“ de parnasienii francezi nu au scăpat criticii contemporane.[3] Dealtminteri, artiștii „scapigliati“ au manifestat public aderența la modalitățile artistice parnasiene.

Carducci și Parnasul. Un prim contact al poetului italian cu lirica franceză nouă s-a stabilit prin revista *Fanfulla della Domenica*, de care era legat. Poet, dublat de un istoric literar cu spirit sistematic și clarvăzător, Carducci își dădea seama

---

[1] G. Mariani, *op. cit.*, p. 315
[2] W. Binni, *op. cit.*, p. 212.
[3] Cesare Lisei, *Poeti moderni italiani (Poeți moderni italieni)*, în *La Rivista Europea*, XII, vol. XXVI, nr. 1, nov. 1881; p. 459–481.

cît este de fecund un schimb continuu de idei între popoare atît de înaintate în civilizaţie ca italienii şi francezii. Cunoscute fiind patriotismul, ca şi orgoliul său pentru tradiţia culturală italiană (în scrierile de istorie literară nu scapă nici un prilej de a scoate în evidenţă superioritatea literaturii italiene, cînd conjunctura este favorabilă) — cu atît mai meritorii ni se par străduinţele sale de a rămîne obiectiv în judecarea fenomenului literar de peste Alpi, calitate recunoscută de înşişi comentatorii săi francezi.[1]

Cum se reflectă poezia franceză contemporană în paginile sale de proză critică? Hugo este admirat fără rezerve iar astăzi — în mod surprinzător — obscurul Auguste Barbier [2] se bucură de cîteva articole. Leconte de Lisle, ale cărui volume de poezii s-au găsit în biblioteca personală a lui Carducci, îi inspiră cîteva aprecieri, e drept elogioase, dar scurte. [3] Ideile teoretice ale lui Théophile Gautier îi sugerează unele observaţii judicioase asupra fenomenului poetic italian, afinităţile cu doctrina „artei pentru artă" se manifestă aproape spontan. Dar metoda sa critică — mai ales cînd se aplică la cercetarea prozei — ne duce şi la Guizot, Fauriel sau Sainte-Beuve.

Oprindu-ne la Carducci poetul, constatăm că apropierile cu Leconte de Lisle s-au făcut de timpuriu. În sintezele istoriografiei literare europene, numele celor doi poeţi s-au învecinat adesea: aceeaşi poezie descriptivă, în forme tradiţionale, orientări comune clasicizante, cult al formei. Tendinţa accentuării notelor de apropiere este caracteristică criticii străine, în special franceze. Istoricii literari şi exegeţii italieni ai lui Carducci s-au arătat rezervaţi faţă de apropierea acestuia de formulele poetice străine, fie chiar sub forma similitudinilor.

Deşi este vorba de poeţi care au creat independent, în contexte naţionale diferite, opera lui Carducci şi a confra-

---

[1] Gabriel Maugain, *Giosuè Carducci et la France*, *(G. Carducci şi Franţa)*, Champion, Paris, 1914.

[2] V. G. Damiani, *H. A. Barbier e Giosuè Carducci*, Emileana, Bologna, 1913.

[3] G. Maugain, *op. cit.*, p. 129, semnalează scrisoarea adresată de Carducci lui Sommaruga, din 11.II.1883 (publicată în Giornale d'Italia), în care afirmă că „nu mai există poezie adevărată în Franţa în afară de aceea a lui Victor Hugo şi Leconte de Lisle".

telui său cu 17 ani mai vîrstnic oferă numeroase elemente pentru stabilirea unui paralelism literar, pornind de la analogiile existente între condițiile intelectuale și morale care le-au generat opera. În acest sens se orientează cercetarea noastră: examinare paralelă a formulelor și modalităților poetice, după criterii estetice și analitice, cu reliefarea expresiei de certă originalitate a fiecărui poet în parte; o încercare — în cele din urmă — de a descifra influențe parnasiene directe în opera de maturitate a lui Carducci.

Porniți din romantism, ambii poeți ajung la maturitate într-un climat de reacțiune antiromantică, de tensiune, în toiul unor polemici violente. Ei se aliază acestei lupte, ducînd-o în primul rînd pe plan interior: combaterea propriei naturi, funciar romantică, ambiguitate ce va marca dramatic personalitatea lor și se va resimți în procesul creației prin acel efort de disciplinare a temperamentului impulsiv romantic, în haină și expresie clasică, uneori academizantă.

Sensibilitatea lui Carducci e mai pronunțat romantică atunci cînd ascultă chemările vocației de poet-cetățean. Prezența unor teme ca ura contra tiraniei, iubirea de patrie, de popor, exaltarea libertății îl înscriu în aria lirică a tradiției risorgimentale, din ultima fază, garibaldină. În creația de pînă la 1870, versul e adesea aspru, crud *(Giambi ed Epodi— Iambi și epode)*, cu accente polemice de revoltat romantic. Vehemența tonului amintește uneori de Hugo din *Les Châtiments*[1] *(Pedepsele)*. Precizăm că este vorba de o primă fază a poeziei carducciene, caracteristică mai ales prin poziție ambiguă față de romantism: negare (în declarații și articole-manifest) și de acceptare (în teme și atitudini), fază ce nu oferă confruntări relevabile cu Leconte de Lisle decît pe teren teoretic. Ca și parnasienii, poetul italian manifestă un antiromantism intolerant.[2] Reacția contra romantismului național inspiră articolele și eseurile carducciene din *Nuova Antologia*, mai ales atacurile îndreptate asupra romantismului epigonic

---

[1] V. și Paul Hazard, în *Revue pédagogique*, 15 febr. 1907.

[2] Reamintim pentru accentuarea paralelei — declarații similare ale lui Leconte de Lisle: „Promène qui voudra son coeur ensanglanté sur ton pavé cynique, o, plèbe carnassière" („Să plimbe cine va voi inima însîngerată pe drumul tău cinic, o, plebe carnasieră"), sau textul prefeței la *Poèmes antiques* din 1852, deja citat.

reprezentat de Goffredo Mameli, ca și cele din *La Cronaca bizantina (Cronica bizantină)* din 1881, unde intensifică atacurile împotriva celei de-a doua generații de romantici (Prati), ca și asupra Scapigliaturei. Poetul polemist rămîne statornic în simpatia față de aripa stîngă, progresistă a romantismului italian (Guerrazzi, Niccolini, Giusti). Un alt aspect al romantismului național atrage vigoarea combativă a lui Carducci: manzonismul, romantism moderat istoric, spiritualist, religios-bigot, moralizator cu ostentație. Denunță mitul inspirației (inspirația este una din „șarlataniile pe care sîntem constrînși să le suportăm prin obișnuință"). Prin aceasta, Carducci, după parnasieni, se situează pe o arie conceptuală nouă, care, alături de Baudelaire, va duce la înnoirea ideii de poezie.

Polemica antiromantică ia forma opoziției clasic-romantic: „Vive Virgilio e Orazio e alla forca, alla croce i romantici"! („Trăiască Vergiliu și Horațiu și la spînzurătoare, la tortură romanticii!"). Iar în cunoscuta poezie *Classicismo e romanticismo (Clasicism și romantism)*. din 1869, luna, simbolul idealului romantic, e ultragiată în versuri... imprecativromantice: „...odio la faccia tua stupida e tonda" ("... îți urăsc fața stupidă, rotundă"), opunîndu-i-se soarele, simbolul artei clasice. Utilizarea polemică a temei solare îl apropie de Leconte de Lisle, deși poezia solară nu este o trăsătură tipic parnasiană (o găsim și la Foscolo, o va prelua D'Annunzio). Carducci condamnă mai ales prima generație de romantici francezi (Lamartine, Musset), căreia și Leconte de Lisle îi reproșa gustul pentru efecte facile în dauna preocupărilor stilistice și prozodice. Romantismului germanic îi aduce obiecții grave, oprindu-se totuși la acei poeți care s-au detașat de romantism prin aderarea la idealurile civilizației grecești, cum este cazul lui Hölderlin.[1]

Poeticii romantice, cei doi lirici îi opun cultul frumuseții pure, la baza căruia se află un ideal de perfecționism al formei. Lirica lor aspiră la esențele neîntinate ale artei grecești. Elenism înseamnă totodată umanitate în sensul cel mai complet al cuvîntului. Am analizat, la locul cuvenit, sensul elenismului la doctrinarul Parnasului. Iar poetul italian își exprima

---

[1] Pe care îl tălmăcește în stihuri italiene, ca și pe Platen, poetul care, în deceniul al treilea, anticipase reacția clasicizantă împotriva romantismului.

încă din 1857 adeziunea entuziastă la idealul estetic grec: „Cred absolut în religia lui Homer... cred că adevărata poezie se găsește acolo". Spre acest ideal îl ducea o întreagă tradiție de clasicitate elină, pe care, în Italia, romantismul nu o slăbise. Leopardi însuși deplîngea prima vîrstă a poeziei, homerică, în care poeții contemplau natura cu prospețimea genuină. Idealul său artistic era simbolizat în fabuloasa lume primitivă greacă. Carducci spune despre Leopardi: „rămase un clasic, dar nu de un clasicism tehnic, teatral, ci de acel clasicism etern, care este armonia cea mai intimă a conceptului cu fantasma, a conținutului cu forma, care e floarea perfecțiunii în naturile temperate. Clasic fiind, el a fost mai profund și mai interiorizat inovator și descoperitor decît romanticii. Romantiză puritatea sentimentului grec."[1] Am citat pasajul integral, deoarece, mai mult decît o interpretare a ideilor unui mare predecesor, ni se pare prilej de exprimare a propriilor adeziuni. Mai mult încă, exigențele moderne ale romantismului european, Carducci, le reconduce la lecția clasicismului. Astfel, plecînd de la evidența unei trăsături caracteristice a romantismului — predominarea eului — el leagă această atitudine de lirica eolică (Alceu, Safo), expresie a eului, a substanței intime a cîntărețului. Romantismul s-ar lega direct, sugerează Carducci, cu poezia greacă.

De la neoclasicismul horațian, cu gust pentru ornamentul moderat și pentru viziune pur externă, cu palide rezonanțe interioare din culegerea *Juvenilia*, poetul evoluează spre un clasicism integral, expresia unei concepții sănătoase, puternice, vitaliste[2], ce nu cunoaște moliciunile alexandrine. Această nouă întoarcere spre Grecia are loc după 1871, cînd compune *Eolia*, abandonînd compunerile polemice, lirismul aspru satiric. Motivele romantice, supuse unui proces de stăruitoare, rafinată prelucrare, s-au convertit într-un limbaj clasic. Cum ajunge aici? După propria mărturisire, din dorința de a se înnoi după epuizarea venei iambice.[3] Elenismul său

---

[1] În *Bozzetti critici e discorsi letterari (Schițe critice și discursuri literare)* Vigo Editore, Livorno, 1876, p. 468.

[2] „Astăzi vrem să ne întoarcem la grecul pur, senin, liniștit; astăzi vrem elenismul uman, păgînismul vital"; Francesco Flora consideră că personalitatea lui Carducci are ca trăsătură fundamentală clasicitatea.

[3] *Opere*, Zanichelli, Bologna, 1935—1940, t. XXIV, p. 170.

rămîne apolinic, echilibrat, senin, chiar într-o poezie ca *Ideale*, cu tema lentei curgeri heraclitiene:

Non più del tempo l'ombra o de l'algide
cure su'l capo mi sento; sentomi,
o Ebe, l'ellenica vita
tranquilla ne le vene fluire

(„Nu mai simt umbra timpului / sau grijile înghețate deasupra capului; ascult, / o Ebe, elenica viață / liniștită curgîndu-mi prin vine")

Noua Eladă carducciană nu e străină de sugestiile lui Sainte Beuve, care l-a dezvăluit pe Chénier romanticilor.[1] Se cunoaște admirația lui Carducci pentru Sainte Beuve, la care face apel pentru a-și susține idealul său clasic.[2] *Al sonetto (Sonetului)* și *Alla rima (Rimei)* sînt omagii direct adresate lui Joseph Delorme. Pe de altă parte, un cercetător francez de la începutul veacului, A. Jeanroy, remarca influența elenismului foscolian.[3] Cînd introduce oda metrică, Carducci invocă în sprijinul acestei inovații pe Foscolo: întrucît limba italiană se apropie de greacă, ar putea-o egala dacă s-ar plia la aceeași prozodie și dacă s-ar elibera de necesitatea articolelor.[4] De elenism, în același timp îl apropie pe poet și frecventarea liricilor germani, Heine[5], Platen.

---

[1] Canat, *op. cit.*, p. 7.

[2] N. Jonard, *Carducci et les poètes parnassiens (Carducci și poeții parnasieni)*, în *Revue des études italiennes*, Paris, 1970, tome 16, p. 158—183.

[3] A. Jeanroy, *Giosuè Carducci, L'homme et le poète (G. Carducci, Omul și poetul)*, Champion, Paris, 1911, p. 29; „Stilist rafinat și adorator al frumuseții clasice, Carducci, alături de simplitatea pasionată a lui Leopardi, admiră strălucirea mai pură și grația mai liniștită a lui Foscolo, cel mai attic dintre italienii moderni". *Saggi d'un canto alle Muse (Eseuri despre un cîntec către muze)*. *(Le Rime)* se inspiră din Foscolo.

[4] În prefața la ediția operelor lui Politian din 1863.

[5] Influența exercitată de Heine asupra lui Carducci a format obiectul unui studiu amplu al lui Bonnardi *(E. Heine nell'opera di Giosuè Carducci — H. Heine în opera lui G. Carducci*, Sansoni, 1903*)*, menționată fiind și de Jeanroy în cartea citată („Amestecul savuros de sensibilitate ingenuă și ironie necruțătoare, aceste asocieri vaporoase și fugitive la o formă de precizie și o puritate grecească, acestea l-au atras la Heine", *op. cit.*, p. 131).

Motivul elenic primește la poeții confruntați noi dezvoltări în opoziția Elada — ev mediu, păgînism — creștinism. În numele idealului de frumusețe, Leconte de Lisle denunța creștinismul crud și opresor („siècle de foi, de lèpre et de famine“ — „secol de credință, de lepră și foamete“), care a sufocat poezia vechilor mituri păgîne *(Runoïa)* și a epuizat spiritele în zadarnice dispute teologice. Anticlerical, poetul parnasian condamnă violențele bisericii *(L'Agonie d'un saint — Agonia unui sfînt)*. Carducci, a cărui polemică împotriva manzonienilor este cunoscută, dezvoltă în *A Satana* (1863) motivul adeziunii la viață („Principiu imens, materie și spirit, rațiune și sens“), la rațiune, la pasiuni, cu un cuvînt, revendicarea vieții terestre, făcînd din păgînismul grec un mit pe care-l contrapune creștinismului care neagă viața prezentă. Satana este simbolul rebeliunii, simbol romantic. În *Ad Allessandro d'Ancona* opune idealului ascetic, medieval, idealul clasic al Greciei. Anticlericalismul său în legătură cu „afacerea romană“ din 1864 au făcut vîlvă în epocă. Trebuie subliniat rolul pozitivismului în atitudinea raționalistă antireligioasă la cei doi mari poeți, care și-au tras substanța ideologică din gîndirea lui Auguste Comte. Ca și de Lisle, deplînge barbaria evului mediu, cu consecințele sale, pe urmele lui Gautier („cette mortification de la matière qui fait l'essence du christianisme“ — „această mortificare a materiei ce reprezintă esența creștinismului“, *Mademoiselle de Maupin*). Poetul italian însă, deși confirmă aversiunea pentru ascetism în poeme ca *La chiesa di Polenta (Biserica din Polenta)*, recunoaște valorile artistice inspirate de creștinism, idee ce revine și în poezia în care se pare că evocă domul din Milano, *In una chiesa gotica (Într-o biserică gotică)*.

Legături tematice apropie de asemenea operele celor doi poeți. Ne vom opri asupra istorismului antichizant. Parnasul a apărut într-un climat de stimulare a interesului științific pentru antichitate, în special cea greacă și orientală. Obosiți de realitatea prozaică în care trăiesc, poeții caută compensații într-un exotism, spațial și temporal. Dar la marii parnasieni, poezia triumfă, iar erudiția rămîne exterioară, nealterînd discursul liric. Cu toată preferința pentru vîrstele preistorice ale Greciei, Leconte de Lisle dădea expresie celor două forme antagonice: Grecia idilică pastorală, solară, ca și Grecia pri-

mitivă, pesimistă, bîntuită de durere *(în Les Erinnyes — Eriniile)*.

Carducci construiește o Eladă vitalistă, în care trăiește vigoarea sufletului latin, cu accente adesea aspre. Nu este o proiectare istorică, ci un peisaj uman și estetic, în care poetul năzuiește să găsească împlinirea unui ideal de existență.

Istoria romană, în schimb, care ocupă un loc restrîns în creația poetului francez (Desonay enumeră în studiul citat doar șase poeme *Études latines*, l'*Eglogue* între altele*)* intră ca temă fundamentală în creația lui Carducci, „poetul emoționat al istoriei" (Croce).

Orgolios de tradiția latină („Tot ceea ce în lume este civic, mare, august, este și roman") — poetul o apără de decadența modernă, invocînd istoria *(Dinnanzi alle terme di Caracalla— În fața termelor lui Caracalla)*. Roma lui Carducci are vitalitate; Roma, mit al latinității, devine, cum arăta Croce, simbol liric. Spre deosebire de poetul parnasian, el participă sufletește la istorie, afectele se idealizează adesea într-un mit istoric, în *Alle fonti di Clitumno (La fîntînile din Clitumno)*, viziunea istorică nu se raportează după criterii erudite, la evenimente, ca la Leconte de Lisle, ci la rezonanța pe care acestea o au în sufletul poetului:

...Italia madre,
madre di biade e viti e leggi eterne
ed inclite arte a raddolcir la vita,
salve! a te i canti de l'antica lode
io rinnovelo

(„...Italie mamă / mama recoltei, viței, legii-eterne / și-artei sortite să-ndulcească viața / salut: Un cîntec de-antică slăvire / ți-nchin eu iară" — trad. Tudor George).

Se resimte în poezia carducciană orgoliul unei tradiții naționale. Alături de mitul clasic al Romei apare mitul romantic al Comunei medievale. În poeme ca *La Faida di Comune (Răzbunarea Comunei)*, *La leggenda di Teodorico (Legenda lui Teodorico)*, *Il Comune rustico (Comuna rustică)* ș.a. vibrează patosul poetic al istoriei naționale. Reluînd tema predilectă a romanticilor, poetul îi dă perspective noi, profunde, depășind manierismul și convențiile din baladele și romanele predece-

sorilor. În adevăr, evul mediu resuscitat de Carducci este un veac dramatic, resimţit cu spirit de contemporan, este un epos al acţiunii şi al eroismului aspru, viril, în care vibrează accentele sentimentelor de mîndrie patriotică.

În poezia veacului de mijloc (din culegerea *Poèmes barbares)* nu apărea la parnasianul francez o aspiraţie etică sau patriotică. El se îndrepta spre lumea legendelor scandinave sau celtice cu aceeaşi curiozitate trează, de estet şi cercetător, dornic să găsească preţuri noi Frumuseţii în materia unor rudimente de civilizaţie dispărută. Poeme ca *Runoïa, Le Coeur de Hialmar, Le Barde de Temrach* evocă o lume mitică, într-o comuniune integrală a omului cu natura aspră, bogată, figurată în contururi de granit.

În poezia evocării, bardul italian aduce mai multă vibraţie interioară, la el accentul cade pe starea de suflet. Leconte de Lisle în schimb construieşte poeme narative şi descriptive de o mai mare bogăţie. Capacitatea sa de transfigurare epică este mai profundă decît a lui Carducci. Croce va obiecta, în numele conceptului de „poesia" şi „non poesia", slăbirea epicului carduccian prin tendinţa alunecării spre condiţia istorică sau „profesorală", marele estetician conchizînd, totuşi, că cele mai mari virtuţi poetice compatriotul său le atinge în poezia de evocare istorică.

Puncte de interferenţă, unele adeziuni asemănătoare, influenţe ideologice comune suscită stabilirea unor raporturi sugestive între cei doi poeţi. S-a vorbit, fie de imitaţii voluntare din partea lui Carducci, fie de o înrudire spirituală. Admiţînd, parţial, şi una şi alta dintre ipoteze, vom aduce unele clarificări în problema raporturilor dintre poetul italian şi parnasieni. Aceste raporturi se fac simţite după 1870, cînd opera intră pe un făgaş de echilibrată maturitate. Care sînt motivele profunde ale apropierii poetului de Parnas? La un creator cu o individualitate atît de marcată nu poate fi vorba de o pornire pentru imitaţie. După cum nu putem nici subscrie la o teză recentă [1], care reluînd păreri mai vechi, tot din filieră franceză [2], consideră infiltrările parnasiene în creaţia carducciană în funcţie de admiterea unui caracter experimental al

[1] N. Jonard, *Carducci et les poètes parnassiens (Carducci şi poeţii parnasieni), Revue des études italiennes*, Paris, 1970, tome 6, p. 158—183

[2] V. şi B. Crémieux, *op. cit.*

poeziei sale, a unei facultăţi de asimilare sensibile, manifestate de-a lungul întregii creaţii. Ar însemna, astfel, să negăm substanţa de sensibilitate a acestei lirici, rezonanţele individuale, să vedem în ea doar accentele livreşti, academizante. Acestea, în adevăr, sînt sesizabile la discipolii maestrului, la întregul grup de epigoni, care au dat o poezie doctă, profesorală, pe drept cuvînt vulnerabilă criticilor.

Credem că primele apropieri de Parnas converg cu interesul pe care-l arată Carducci teoreticianului Théophile Gautier şi tendinţelor „artei pentru artă". Există mărturii şi dovezi în sensul ilustrării intenţionate a artei pentru artă în *Odi barbare.*[1] În dese rînduri, Carducci a reluat idei şi judecăţi ale lui Gautier spre a le aplica la fenomenul literar actual al ţării sale.[2] Poemul *Congedo (Bun rămas)* este inspirat de L'*Art* a lui Gautier, izvorît din aceeaşi concepţie aristocratică, aulică despre poezie. Chiar dacă poetul nu mai este acum „il feciale sacro e inviolabile del progresso" („fecial sacru şi inviolabil al progresului"), cu un rol activ în viaţa civilă şi se retrage din ce în ce mai mult în turnul solitar al „literatului" pur, aşa cum îl făuriseră secolele anterioare, poezia însă — creaţia — nu este gratuită, indiferentă, deoarece ea are, înainte de toate, un conţinut uman, social şi patriotic. Atitudine ambiguă, de împăcare a concepţiilor estetizante cu cele civice, ea reprezintă o particularitate structurală permanentă, în care dimensiunea socială rămîne prezentă:

Picchia. E per la libertate
Ecco spade
Ecco scudi di fortezza
Ecco serti di vittoria
Per la gloria
E diademi a la bellezza

(„Bate. Pentru libertate / Iată spade, / Iată scuturi fortăreţei, / Şi cununa de victorii / Pentru glorii, / Diademe frumuseţii" — Trad. — Tudor George).

---

[1] *Miscellanea carducciana (Miscelanee carduciană)*, Bologna, 1911, p. 262—64; Mario Praz, *Il classicismo di Giosué Carducci (Clasicismul lui G. Carducci)* în *Gusto neoclassico*, Ed. scient., Napoli, 1959.

[2] V. Gabriel Maugain, *op. cit.*, p. CX, într-o scrisoare din 3 mai 1861, către G. Bastelli, poetul face aluzie la „arta pentru artă"; mişcarea lui Gautier. Apud N. Jonard, *art. cit.*, p. 170.

Primavere elleniche (Primăveri elenice) marchează un moment caracteristic de întoarcere spre arta pură. Iubirea este expresia poetică a acestui sentiment (*Panteismo* din 1872). Găsește un nou acord cu natura, în momente privilegiate de adevărată renaștere spirituală. Se pare că de la această dată încep să se resimtă în creația sa reflexele artei lui Leconte de Lisle. L. F. Benedetti crede că poetul italian reia în *Il Bove (Boul)* imagini din *Midi (Amiaza)*: „il divino de' pian silenzio verde" — „le néant divin" [1] („divina liniște verde a cîmpiei" — „neantul divin").

Dacă pentru parnasian, „la nature est vide" („natura este goală"), lui Carducci ea îi inspiră un plenar sentiment georgic, ca *Il Bove*, unde descifrăm însă și un model livresc mult mai îndepărtat, Virgiliu:

T'amo, o pio bove: e mite un sentimento
di vigore e di pace al cor m'infondi,
o che solenne come un monumento
tu guardi i campi liberi e fecondi,
o che al giogo inchinandoti contento
l'agil opra de l'uom grave secondi...

(„Mi-ești drag, tu, bou pios: un sentiment / De pace, de vigoare mă pătrunde, / Ori, cînd solemn precum un monument / Veghezi prin cîmpuri libere, fecunde, / Ori, cînd la jug, cu-atît devotament /Ești grav însoțitor umanei trude" — trad. Tudor George).

În anii maturității, poezia carducciană se izolează într-o aură de intelectualitate, de preocupări esențiale pentru cerințele frumosului. S-a produs această mutație la sugestia Parnasului? Problema rămîne controversată, îndeosebi pe plan critic italian. O primă voce izolată în problema parnasianismului carduccian (reluînd unele ipoteze enunțate vag de De Lollis) este a lui Domenico Petrini, criticul dispărut prematur, care are meritul de a fi încercat sugestive integrări ale unor scriitori ai țării sale în configurări europene. În 1935, el sublinia particularitatea poetului de a se fi găsit „cu voința sa parnasiană de artă..., în situația de a dizolva romantismul

[1] L. F. Benedetti, *Il Carducci e la Francia (Carducci și Franța)* în *Uomini e tempi*, Ricciardi, Milano, 1953, p. 421—442.

într-o încercare nouă de perfecţiune stilistică".[1] Timbrul parnasian al maestrului de la Bologna este explicat şi analizat în aspectele concepţiei estetice şi morale, în evocarea miturilor antice, a imaginilor statuare imobile, etapă marcată de *Odi barbari* şi ciclul *Primavere elleniche.*

Tentativa de a insera pe Carducci în perspectiva europeană a fost reluată deşi n-a putut convinge pe croceeni (Flora [2] între alţii), care manifestă pronunţate rezerve în privinţa receptării unor sugestii din afară de către marele poet. Natale Busetto [3] admite prezenţa unor aspecte şi atitudini parnasiene sporadice, la Carducci. Giuseppe De Robertis, la rîndul său, admiţînd reflexele parnasiene, le circumscrie, în consens cu ceilalţi cercetători, la perioada din jurul anilor 1880. „Poezia sa în jurul anilor '80 se implica cu eleganţă într-un prisos de artă, într-un parnasianism obscur".[4]

În problema contactului carduccian cu Parnasul, considerăm că trebuie să se ţină seama de unele mutaţii petrecute în conştiinţa morală a artistului. Ce motive l-au dus pe poetul celei de-a treia Italii la izolare, la refugiul în „arta pentru artă" la un moment dat, mai ales în *Odi barbare?* Un complex de date converge către accentuarea unui pesimism funciar, mărturisit încă din adolescenţă *(Il dubbio — Nedumerirea)*, unui sentiment melancolic al existenţei, de ireversibilă curgere (petrarchesca *Passa la nave mia (Trece corabia mea)* sau *A la malinconia (Către melancolie)* din culegerea *Juvenilia.* A fost influenţat, poate, la început, de Leopardi, dar şi-a tras substanţa din propriile frămîntări ale naturii interioare dramatice.[5] Se înrădăcinează pe încetul o stare de „noia" în care intră şi accentele particulare ale pesimismului romantic, dar adîncite de drama solitudinii, neplierii, introvertirii în sensul parnasian al termenilor. Această stare rezumă o în-

---

[1] Domenico Petrini, *Dal Barroco al Decadentismo (De la baroc la decadentism)*, Felice Le Monnier, Firenze, 1957, p. 69.

[2] F. Flora, *La poesia e la prosa di Giosuè Carducci (Poezia şi proza lui G. Carducci*, Nistri-Lischi, Pisa, 1959.

[3] N. Busetto, *Giosuè Carducci*, Liviana, Padova, 1958.

[4] G. de Robertis, *Nascita della poesia carducciana (Naşterea poeziei carducciene)*, în *Saggi (Eseuri)*, Le Monnier, Firenze, 1953, p. 96.

[5] Vezi mărturisirile autobiografice citate de M. Biagini, *Il poeta de la terza Italia, Vita di Giosuè Carducci, (Poetul celei de-a treia Italii. Viaţa lui G. Carducci)*, U. Mursia, Milano, 1961.

treagă viziune despre lume, personală, cu accente afective. Ca și Leconte de Lisle, el dă o dimensiune politică și socială unui sentiment ce se manifestase la început ca pur individual. În conflictul dintre aspirația de acțiune și ancorarea în inactivitate s-au născut *Giambi ed Epodi*, opere în care lectura unui Michelet, unui Proudhon poate fi pe alocuri descifrată.[1]

Dezamăgirile produse de evoluția evenimentelor politice și sociale în care crezuse îl duc la schimbarea concepției despre misiunea poetului „vates". Ajunge, ca și Leconte de Lisle, la concluzia ineficacității poeziei, ca artă umanitară și socială, revoluționară. Pe de altă parte, el se află în imposibilitatea de a scrie pentru burghezia care — după 1870 — s-a instalat definitiv la putere. Are loc o ruptură între poet si societate. Situația e comparabilă cu perioada de reflux a avîntului social semnalată în Franța, în care parnasienii, retrași voluntar din societatea pe care o dezaprobau, s-au refugiat în universul „artei pentru artă". Artistul se consideră independent de ideologia burgheză, pe care refuză să o servească: „Burghezia dominantă, educată cum e cu planurile sale și instituțiile de viață nu mai are sau pierde cu fiecare zi mai mult obiceiurile, pregătirile și răgazul care se cer pentru a înțelege și a iubi poezia adevărată *(Critica e arte — Critică și artă*, 1874*). Brindisi funebre (Închinare funebră)* din același an, este o răbufnire a neantului său interior, ca și sentimentul copleșitor ce se degajă din *Alla stazione in una mattina d'autunno (În gară într-o dimineață)*, mai ales în versurile finale:

Meglio a chi'l senso smarri de l'essere
Meglio quest'ombra, questa caligine
io voglio, io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito

(„Mai bună-acelui cu pierdute simțuri / mai bună-i umbra asta, astă ceață, / vreau, vreau să mă mai odihnesc / într-un plictis durînd cît infinitul" — trad. Tudor George).

---

[1] N. Jonard, *Le Populisme de Carducci (Populismul lui Carducci)*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, sept. 1968, p. 205—217.

Sîntem departe de apollinismul pe care o întreagă tradiție critică locală îl atribuie global creației — în aceste versuri de zbuciumată, zadarnică durere umană. Sînt accente sincere, de deznădejde interiorizată. Cu totul nedreaptă pare obiecția de pesimism mimat exterior („Și-a înveșmîntat versurile cu culori false de pesimism") a unor exegeți.[1] Pesimismul îl apropie atît de Parnas, cît și de generațiile de scriitori europeni ce prelungesc, în ambianța unui scepticism cu reflexe schopenhaueriene morbul veacului romantic.

Dar poetul reușește să se smulgă din stăpînirea sentimentelor de solitudine morală și vid interior și să se refugieze în lumea compensatoare a mitului elen. Mario Praz arată că dezgustul de politică îl duce spre domeniul artei pure („la crearea unui refugiu împotriva realității într-o lume de contemplație pură").[2] Este momentul în care se simte atras de Parnas. Respingînd ideea antiromantismului carduccian, Praz impune o viziune comparatistă modernă în considerarea romantismului parnasienilor europeni, în genere sprijinită pe noi evaluări ale elenismului și mitologiei la poeții francezi și la Carducci. Prezența romantismului și combaterea lui ar reprezenta o contradicție esențială în creația carducciană.[3] Admițînd implicit romantismul Parnasului, comparatistul italian crede că după 1870, Carducci intră într-o fază de adevărat romantism, apt pentru evaziuni în lumea artei grecești, adică tocmai în faza contactului său cu Parnasul. Natalino Sapegno [4] circumscrie și el *La Primavere elleniche* și unele „*Odi barbare*" atitudinile parnasianismului, „un miraj de evaziune literară în mitul fabulelor antice..." Exemplele parnasiene au alimentat cultul carduccian pentru lumea

---

[1] De Robertis, *op. cit.*, p. 97.

[2] Mario Praz, *op. cit.*, p. 367—392.

[3] Remarcată și de Fernanda Poli în legătură cu rolul lui Byron în opera poetului italian, care „a reelaborat și a făcut ale sale concepte și viziuni byroniene — și le-a dat pecetea stilului său unic" *(Letteratura italiana e letterature comparate)*, Milano, 1966, p. 272.

[4] N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana (Compendiu de istoria literaturii italiene)*, La Nuova Italia, Firenze, 1954, p. 316.

clasică, imagini ca acelea ale Eolei (*Preludio*, din *Odi barbare)* o dovedesc. În adevăr, el creează în aceste opere de maturitate liniştită o Eladă parnasiană conturată în linii armonice, în proiecţiile unei fantezii mirifice, cu un univers populat de zeităţi. Ultimul fiu al sacrilor poeţi eolieni, în sunet de ţiteră îşi îndeamnă iubita la uitare. Întreaga atmosferă exprimă o aspiraţie de repaos şi contemplaţie:

Io degli eolii sacri poeti
Ultimo figlio,
Io meco traggoti per l'aure achive:
Odi la cetere tinnir: montiamo
Fuggiam le occidue macchiate rive,
Dimentichiamo.

(„Eu, ultimul fiu al sacrilor poeţi eolieni, / eu te duc cu mine: / Auzi ţitere sunînd: să urcăm / Să părăsim umbritele ţărmuri care apun / Să uităm").

Poezia sa realizează o fericită şi echilibrată asimilare a valenţelor poetice ale şcolii franceze. Dar în aceste noi moduri parnasiene vibrează o emoţie conţinută pe care n-am descoperit-o în lirica inspiratoare, adesea academică şi distantă.

În *Dorică* (cea de-a doua „primăvară") apare Elena, imaginea eternei frumuseţi triumfătoare. Ea oferă iubitei poetului o licoare ce o va face să uite cruzimea prezentului, transportînd-o în lumea fanteziei, naturii şi a eternei frumuseţi. Ca şi la parnasieni, poezia e construită pe antiteza trecut-prezent. Miturile au căzut, omul încearcă în zadar să reînvie fabula antică. Prezentul este durere:

Ahi, da che tramontò la vostra etate,
Vola il dolor su le terrene culle!
Questo raggio d'amor no 'l m'invidiate,
Greche fanciulle...

(„Ah, de cînd a apus epoca voastră, / Zboară durerea pe pămîntenele leagăne: / Această rază de iubire să nu mi-o invidiaţi, / Copile elene...").

Cea de-a doua „primăvară elenică" poate fi pusă alături de *Hypatie*, prin accentele de exaltare a Eladei: Evocarea vîrstei de aur capătă accente de fervoare în *Alessandrina:*

O favolosi prati d'Elisio,
Pieni di cetre, di ludi eroici,
E del purpureo raggio
Di non fallace maggio.

(„O fabuloase pajişti ale Eliseului, / Pline de lire, de întreceri eroice, / Şi de purpuria rază / A unui neînşelător mai").

În conştiinţa critică a „europenizanţilor", este unanim recunoscută superioritatea substanţei artistice parnasiene din „elleniche" în modurile de tratare ale temei greceşti. Umberto Bosco [1] oprindu-se asupra surselor, numeşte, între alţii, pe Chénier, maestrul lui Leconte de Lisle, deopotrivă admirat şi de Carducci.

Cadenţe şi structuri parnasiene se regăsesc în oda dedicatorie *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley (Lîngă urna funerară a lui P. B. Shelley)*, meditaţie asupra morţii, încercare de a se salva de atracţia ispititoare şi pernicioasă a neantului printr-o proiectare într-un trecut mitic a aspiraţiei de adevăr şi frumos.

L'ora presente è in vano, non fa che percuoterre e fugge,
Sol nel passato è il bello, sol ne la morte è il vero.

(„Zadarnică e clipa prezentă, ea sună şi fuge, / frumosul e-n trecut şi, în moarte e doar, adevărul" — trad. Barbu Solacolu).

Acceptîndu-l în esenţă Carducci conferă conceptului parnasian de obiectivitate sensuri noi, personale: „Poezie cu adevărat obiectivă nu poate exista, şi astăzi, chiar dacă le displace teoreticienilor mai puţin ca niciodată" [2]. Obiectiv

[1] U. Bosco, *op. cit.*, p. 198.
[2] În *Arte e poesia* (1886), apud *Opere*, XXVIII, p. 24.

înseamnă interiorizare a afectelor, discreţie a expresiei, evitarea ostentaţiei subiective, „strigătul şi falsetul eului".

Odele definite de el „obiective" se integrează în sfera parnasiană, credem, mai ales prin viziunea sa despre imagine, existînd prin sine, exterioară, cu savantă ştiinţă realizate, cu particularităţi figurative. În explicitarea universului său imagistic Carducci recurgea la o comparaţie din cîmpul plasticii: un vas de marmură grecească cizelat în reliefuri. Obţine fără efort efectul tridimensional. Plasticitatea figurativă, în această fază a creaţiei, reprezintă cea mai autentică trăsătură de unire cu Parnasul. N-a fost îndestul subliniat ritmul figurativ al portretisticii, astfel în figurine de altă dată sau în acel portret napoleonian, zugrăvit în trăsături de penel ce trădează virtuozitate tehnică şi dinamism interior, portretistica sa nu e statică, imaginea surprinde particularitatea gestului, aici: superbie, elan, adîncurile misterioase ale geniului:

Di greppo in greppo su'l cavallo bianco
Saetta il corso. Spiovongli le chiome
in doppia lista nere per l'adusto pallido viso,
e neri gli occhi scintillando immoti
foran dal fondo del pensier le cose

(„Din povîrniş în povîrniş pe calul alb. / Săgetează corsicanul. Îi atîrnă pletele / în îndoită şuviţă pe chipul palid, slăbit, / şi negrii ochi scînteind nemişcaţi / străpung din adîncul gîndului lucrurile")

Prezenţa afectelor cu discreţie tăinuite în jocul de imagini, în potenţa sugestivă a unui cuvînt caracterizează plasticitatea parnasiană în asimilările poetului. Timbrul de sensibilitate nu slăbeşte statuaritatea imaginilor, fermitatea incizărilor sau a desenului, le adînceşte perspectiva, dîndu-le o vibraţie umană, aşa cum picturalul din unele piese statuare ale lui Rodin dă un plus de viaţă secretă, de complexitate corpurilor sau obiectelor. Aceste decantări carducciene apar mai pregnant în poemele inspirate de contemplarea operei de artă

„Vittoria“ din Brescia sau grupul statuar al lui Adriano Cecioni care i-a inspirat *La madre*:

> Or forte madre pallegia il pargolo
> forte; da i nudi seni già sano
> palleggialo alto, e ciancia dolce
> con lui che a' ludici occhi materni
> intende gli occhi fissi.

(„Și-acum, voinica mamă-și saltă pruncul / voinic; și de la sînii goi l-înalță / sătul, șoptindu-i dulci cuvinte / lui, cel ce-n ochii lucitori, materni, / și-aține ochii țintă...“ — trad. Tudor George).

Reprezentările de grup relevă tendința de sinteză a gesticii, de selecție a atitudinii esențiale *(Alle fonti del Clitumno)*. Plasticitatea sa rămîne clasică și în tratările alegorice din evocările latine.

În această poezie a formelor frumoase, Carducci atinge un timbru pur, original. O nouă fațetă a unei personalități bogate iese la iveală. Credem că în atracția pentru forme, el resimte materia, viața transfigurată de figurările artei; ajunge la o poezie în care evaluările cuvîntului în sine să conteze ca izvor de frumusețe, viziune care dă un aer de modernitate discursului liric.

Pe de altă parte, reproșurile unor critici (Gargiulo, De Robertis) îndemnați să vadă germeni de artă decadentă în creația poetului, pleacă tocmai de la această strădanie a anilor de maturitate de a experimenta noi structuri prozodice din combinarea unor elemente din metrica greacă și latină, de a cultiva compuneri cu formă fixă [1], de a obține efecte din savante jocuri retorice. Nu credem că la poetul bolognez este vorba de o fază de oboseală, care ar motiva comparațiile cu produsele estetizant-sterile ale ultimilor parnasieni francezi. Carducci ajunge la o pace estetică, realizează prin artă un acord cu propriul suflet, pe care și-l visa încă din *Rime nuove*

---

[1] Sonetului, „breve e amplissimo carme“ („scurtă dar foarte amplă poezie“) îi închină o compoziție în tradiționala structură petrarchistă. Metrica clasică, în combinații personale, îi deschide posibilități nebănuite *(Nella Piazza di San Petronio)*, ca și lui Leconte de Lisle care credea că prin adoptarea prozodiei vechi, prin tălmăcirea de texte clasice ar atinge spontaneitatea și autenticitatea artistului primitiv.

(*Rime noi*): „è un' armonia ogni pensiero, ed ogni senso un canto" („e o armonie fiece gînd şi fiecare simţămînt un cînt").

Natura raporturilor dintre Carducci şi parnasieni se situează pe un dublu plan: al opţiunilor estetice şi existenţiale. Pesimismul poetului italian, în nuanţele evoluţiei sale, este parnasian mai ales prin aceea că şi el, ca şi artiştii francezi, s-a oprit la concepţia „artei pentru artă" ca la o soluţie consolatoare într-o fază de derută morală, de acut dezacord cu lumea contemporană. Pesimismul carduccian găseşte o oază de potolire şi uitare în evocarea trecutului şi a splendorilor visului elenic.

Această lirică obiectivată, în expresii plastice, este ea operă de parnasian sau de neoclasic? Atingem punctul dificil al unei controverse neînchise încă. O observaţie se impune: în judecata critică franceză, momentul parnasian în creaţia lui Carducci este o realitate: exegeza italiană ridică încă multe rezerve, ce fac obiectul unor interpretări subtile şi construcţii critice, care — în esenţa lor — reduc parnasianismul carduccian la un neoclasicism în bună tradiţie italiană cu izvoare în Monti sau Foscolo.[2] La aceasta contribuie şi absenţa elementelor de „laborator" literar, care să ne aducă lămuriri despre procesele creaţiei carducciene şi a contactelor cu modelele străine. Rezumînd, vom arăta că Bosco consideră conceperea poeziei prin sugestia artelor figurative manieră de neoclasic, care nu priveşte direct realitatea, ci refigurarea sa plastică, în atitudini statice fixate în artă. Praz găseşte elenismului carduccian o amprentă neoclasică germanică, cu ecouri din Goethe, Schiller, Platen.

A plasa discuţia pe teren antagonic neoclasic-parnasian ni se pare a neglija că în multe puncte ale sale, parnasianismul

---

[1] V. Pietro Mazzamuto, *Rassegna bibliografica della letteratura italiana (Cronica bibliografică a literaturii italiene)* Felice Le Monnier, Firenze, 1963, p. 632—634, o trecere în revistă a principalelor opinii în „critica stilistică carducciană în raport cu parnasianismul" (De Robertis, De Lollis, D. Petrini), cu concluzia că „teza parnasianismului carduccian este punctul ultim al acestei critici stilistice care a sfîrşit prin a secătui aproape universul literar atît de complex al poetului şi a-l readuce la pură preţiozitate a cuvîntului".

[2] M. Praz, *op. cit.*,: A. Momigliano, *Gusto classico e poesia neoclassica (Gust clasic şi poezia neoclasică)*, în *Cinque Saggi. Marzorati*, Milano, 1941; U. Bosco, *op. cit.*

este o formă particulară de neoclasicism, hrănit din elenismul lui André Chénier. Parnasienii francezi nu inventează, reiau exigențe și atitudini neoclasice în contexte asemănătoare, dar cu nuanțări ce le sînt proprii. Petrini intuise aceste interferențe cînd vorbea de o etapă „neoclasică la Carducci, în sensul parnasian și decadent al termenului", referindu-se la cultul perfecțiunii formale.

Aspectele parnasiene din *Primavere elleniche* și *Odi barbare* admise fie numai sub formă de similitudini, oferă suficiente elemente pentru încadrarea lui Carducci într-un context literar european parnasian. În acest sens ni se pare interesant profilul literar schițat de N. Iorga în 1891, evaluare pe teren românesc, cu surprinzător de moderne intuiții, a dimensiunilor europene ale poetului de la Bologna, anticipînd cu un deceniu și mai bine consacrarea supremă a premiului Nobel: „... operă bogată și durabilă în care, poate, înălțimea și seriozitatea cugetării nu ating întotdeauna puterea sentimentului și sobrietatea armonioasă a formei. Reacțiune clasică, da, în ceea ce clasicismul are însă mai frumos — gustul și măsura, mișcarea modernă prin finețea mai mare a sentimentului, prin privirea mai largă și mai adîncă asupra omului și vieții. În literatura contemporană, el stă alături cu întemeietorii curentului *artist*. Mai puțin delicat decît Tennyson, cu mai puțină închipuire epică decît Leconte de Lisle, el ocupă un loc de frunte între dînșii, ceva mai jos prin partea artificială a poeziilor sale, mai ales de tinerețe, prin lipsa acelei netulburate seninătăți sub care lumea modernă își reprezintă pe cei mai înalți aleși ai minții."[1]

Dintre discipolii lui Carducci, Severino Ferrari a scris o poezie minoră, cu o notă de prețiozitate, săracă în inspirație. Modurile sale poetice oscilează între parnasianism și vibrația elegiacă fără putința cristalizărilor în forme personale: „...se afla în el ceva din poetul parnasian și din cel romantic, dar n-a fost nici unul nici altul în sensul adevărat al cuvîntului. Pentru că literatura lui nu s-a îmbogățit și nu s-a filtrat nici prin studiu, nici prin originalitatea gîndirii și poezia sa s-a

---

[1] N. Iorga, *Amintiri din Italia*, Editura Librăria N. Steinberg București, 1895, p. 59.

afundat deodată din lipsă de hrană".[1] Merită a fi citate versuri ca „Fra gli azzuri diafani e tranquilli" („în azurul diafan și liniștit") sau „La luna cala e gli ultimi distende / Gemmei candori a laghi a fiumi a fonti" („Luna coboară și așterne ultimele raze candide pe lacuri pe fluvii pe izvoare"), sau acest ritm acentuat: „...fino al dì chiaro / Che la luna si annega nel bel lume / Roseo diffuso d'oriente" („pînă cînd se face ziuă / luna se îneacă în frumoasa lumină / trandafirie difuză a răsăritului"), de nuanță parnasiană, trecută prin vădită filieră carducciană. Am consemnat prezența acestui poet, nesemnificativ altminteri în context național italian, tocmai pentru a sublinia nuanța italiană a formelor parnasiene, filtrate prin temperament carduccian, supuse unor metamorfozări cu o coloristică proprie poetului din Bologna.

Pe un asiduu cunoscător de poezie franceză, ca D'Annunzio, Parnasul îl stimulează în înțelegerea și interpretarea modurilor carducciene.[2] Inspirat din poezia „barbarelor" în *Primo véro (Primul adevăr)*, debutantul adolescent intuiește, sub predominantul timbru carduccian, un alt freamăt de poezie străină, filtrată în retortele maestrului, și care se manifestă printr-o marcată sensibilitate atît la strălucitoarea armonizare de efecte lexicale, proprie versului retoric hugolian, dar mai ales la poezia mai inspirată cromatic, mai densă în contururi, a parnasienilor.

Se face simțită de pe acum acea disponibilitate rară a lui D'Annunzio de a recepta glasurile cele mai diverse ale literaturii europene, particularitatea sa față de ceilalți scriitori italieni de a adera la mișcările contemporane străine. Epurată de reminiscențe provinciale, opera sa este o construcție cu adevărat modernă care nu și-a negat însă fibrele naționale. D'Annunzio a știut să acorde marea tradiție literară italiană cu spiritul nou, marele său talent, ferindu-l de a deveni epigon al mișcărilor ideologice și artistice moderniste europene.

În poemele păgîne din *Primo vero* și *Canto novo (Cînt nou)* (1882), se face simțit contactul cu clasicismul național

---

[1] Giuseppe De Robertis, *I versi di Severino (Poezia lui Severino)*, în *op. cit.*, p. 133–134.

[2] V. E. Paratore, *Studi Dannunziani*, Morano Editore, Napoli, 1966, p. 207.

al lui Carducci, dar și cu temele lui Leconte de Lisle; prezența antichității clasice are o geneză livrescă pe care o consemnăm alături de alte experimente poetice. Imaginile eoliene carducciene apar multiplicate la discipol într-un păgînism senzual. Limba poetică italiană atinge nuanțe și rafinamente noi, mai ales în modul de a corela imaginile. S-a obiectat acestor prime elaborări imitarea prea strictă a modurilor hugoliene și parnasiene, limitînd la pura vizualitate cîmpul său specific de experiență, ca semn, pe de altă parte, a lipsei de substanță umană.[1] În *Canto novo*, aceste strălucitoare exerciții juvenile, prețioase ca elocință și metrică — și-au găsit formula în metrii „barbari" carduccieni, nu numai în distihul elegiac, dar și în cel alcaic. Poetul manifestă o înclinare parnasiană pentru cultivarea formelor metrice tradiționale (terține, octave, none, sonete, balade), pe care nu le va părăsi nici chiar atunci cînd își va crea propriile forme libere, cînd va ajunge la versul liber, consecință a conștiinței sale intime a perfecțiunii formale.

Cunoscător avizat al poeților francezi, D'Annunzio asimilează sugestii din Banville, Heredia, Sylvèstre, Mendès, mai ales pe teren tematic și imagistic. Pe Théophile Gautier din *Emaux et Camées* îl cunoștea pe de rost, după propria mărturisire din Tribuna.[2] În multe versuri din *Intermezzo di rime* se resimt reminiscențele poeziei lui Gautier, alături de sugestii baudelairiene. *Intermezzo* reprezintă, poate, cel mai strîns contact cu Parnasul: o poezie a expresiei figurative, statuară, marmoreană ca la Heredia, în metrică riguros tradițională:

Otto e sei verghe d'oro, o Musa, io batto
su l'include con fervido martello
ed ognuna di lor piego ad anello
e pongo su'l cuscino di scarlatto.

Poi, con più grave pazienza, in atto
d'un mastro orafo antico su un gioiello
regale, ognuna a punta di cesello
(m'è Benvenuto nel pensiero) io tratto

[1] Însuși titlul programatic al poemului indică preferința pentru lucrătura migăloasă și fină de cizelator într-o materie consistentă și strălucitoare. Benvenuto este evocat. Semnalăm analogia cu optica artistului șlefuitor de metale prețioase. Idealul poetului este să creeze un obiect de artă. E Paratore, *op. cit.*, p. 153.

[2] Apud Guy Tosi, *art. cit.*, p. 165—170.

Le gemmee rime sprizzano barbagli
d'iride, chiuse nei castani d'oro
su'l nobil drappo on'è trapunto il Gallo.

Impetuosamente io su i fermagli
de l'ultima terzina ancor lavoro
e mi stride ne l'impeto il metallo

(Il sonetto d'oro)

(„Opt și șase vergi de aur, o, Muză eu bat / pe nicovală cu ciocanul arzător / și pe fiecare o îndoi într-un inel / și o pun pe o pernă de mătase stacojie. // Apoi, cu o mai gravă răbdare, cu gestul / unui meșter aurar vechi asupra unui giuvaer / regal, pe fiecare cu încrestări de daltă / (mi-e Benvenuto în minte) le modelez // Strălucitoarele rime țîșnesc lumini izbitoare / de curcubeu, închise în castane de aur / pe nobila țesătură pe care e cusut Cocoșul. // Cu impetuozitate eu pe închizătoarea/ultimei terține încă mai lucrez / Și mă strigă cu avînt metalul!" — Sonetul de aur).

Cu *Isotteo* și *Chimera* intrăm în lumea de vis și de frumusețe plastică în care se complăceau păgînismul imaginativ al unui Poliziano sau Lorenzi de Medici, filtrat prin rafinatele modulări ale lui Leconte de Lisle. Dar aceste creații trebuie raportate și la contactul cu compozițiile prerafaeliților (Dante Gabriel Rosetti în special). Wilde și Swinburne se vor reflecta în *Poema paradisiaco (Poemul paradisiac)*, culme a primei perioade a liricii dannunziene, fără să uităm ecourile decadente ale unui versificator factice ca Mendès. Metrii tradiționali încep să fie neglijați, în favoarea unor acorduri muzicale mai intime, unui ritm mai neregulat, adecvat la cele mai delicate mutații sufletești. Limbajul rămîne explicit, discursiv, deși virtuoz în descrierea nuanțelor imaginației sale. „Versul este totul", declara el în 1886[1], proclamație ce include o neîncetată căutare de noi mijloace de expresie care converg toate cu procesul de transformare a esteticii romantice, prin Parnas, decadentismul prerafaelit, simbolism, spre un anume alexandrinism „fin de siècle". Momentul este marcat de o preferință pentru moda prerafaelită, reflectată în expresiile

[1] Apud Umberto Bosco, *Dal Carducci ai crepuscolari (De la Carducci la crepusculari)*, în *Realismo romantico*, Caltanissetta, 1959, p. 222.

sale literare (de la *Isotteo* la *Il Piacere — Plăcerea*), adevărate imnuri adresate superiorității intangibile a formei. În acest cult al frumuseții formale, al poeziei ornamentale ni se pare a sta fundamentala trăsătură de unire dintre el și parnasienii francezi, chiar dacă la aceasta a ajuns și în urma altor contacte ce au evoluat paralel și independent de orientările franceze, cum ar fi prerafaelismul.

Perioada formativă include și alte căi de contact cu modurile parnasiene, astfel experiența sugestiilor oferite de Verlaine din parnasienele *Poèmes saturniens*, reflectată în peisajul imagistic. În contact cu Parnasul, imaginea devine mai densă în culoare, mai profundă în semnificații. Dar aceste impulsuri se grefează pe o sensibilitate poetică marcată de atracția voluptății. Cromatismul parnasian se nuanțează în tonuri opulente, senzuale:

Su'l divano scarlatto
Tutto a grappoli d'argento
il bel capo sonnolento
forma un tono d'oro matto

(„Pe divanul stacojiu / Tot cu ciorchini de argint / Frumosul cap dormitînd / Formează tonuri de aur mat").

La Verlaine îl atrage și ineditul experiențelor metrice pe care le oferea și Mendès, dar în mai mică măsură.

Tot în aria interferențelor parnasiene consemnăm spre 1885—1886 descoperirea artei imagistice, rafinate, livrești a lui Flaubert, care în *La tentation de St. Antoine (Ispitirea Sfîntului Anton)* și *Salammbô* transpunea în proză moduri parnasiene. Cuvîntul rar, prețios, evocator, intensitatea verbală, imaginile cizelate și prețioase ale lui Flaubert intră ca experiment literar în creația dannunziană.[1]

Criticul italian Paratore lărgește rețeaua punctelor de filiație dintre D'Annunzio și parnasieni, emițînd ipoteza că impulsurile decadentismului l-au atins și în urma contactului

---

[1] Sergio Cigada, *Flaubert, Verlaine e la formazione poetica di Gabriele D'Annunzio (Flaubert, Verlaine și formația poetică a lui Gabriele D'Annunzio)*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze, 1959, vol. 12, nr. 1, p. 18—35.

său cu Parnasul. Se aduc în acest sens o serie de argumente interesante pentru a dovedi că în geneza poeticii și poeziei mișcării franceze există elemente caracteristice decadentismului: tendința artistului de a fugi de mulțime, de a-și construi un profil idealizat de personalitate exemplară, desprinderea de viață și găsirea refugiului în cufundarea în timpuri și pămînturi străvechi, în viziuni, în care omul comun, prin absența culturii și a unei sensibilități rafinate — nu poate pătrunde. Mai mult încă, Paratore consideră că semnalatele consonanțe dintre parnasieni și decadenți sînt ilustrate și de faptul că cele două mișcări au fost ca substanță simultane și au reprezentat două aspecte ale aceluiași fenomen de reacție antiromantică: mai deschisă, mai îndrăzneață, mai disponibilă să îmbrățișeze consecințele extreme ale crizei, — mișcarea decadentă; mai academică, mai concentrată în efortul de a sublima aceleași efecte, de a le disciplina sub aparența unor preocupări ostentative pentru valențele pur formale, — gruparea parnasiană. Atitudini și teme ale gustului decadent, îndeosebi amoralismul păgîn, estetismul ca religie, exotismul sînt adoptate de parnasieni. Mendès practica tehnica sinesteziilor, pe care o revelă lui Rubén Darío mai tîrziu, după ce i-o sugerase lui D'Annunzio în *Intermezzo*. Polemica anticreștină a Parnasului reapare în *Chimera*. S-ar părea că au existat legături mult mai strînse între parnasianism și decadentism decît gîndeau decadenții care se revoltau împotriva parnasienilor. Sensibilitatea decadentă ar fi difuză și la parnasieni. În realitate, ea era difuză în spiritul și în poetica timpului. Și numai printr-un complex de cauze exterioare vor întîrzia să se clarifice în conștiințe formulări teoretice.[1]

În același context, Leconte de Lisle, „adevărat părinte al poeziei care generase criza definitivă a gustului și a sensibilității", este interpretat, în unele poeme „barbare" sau „tragice" ca poet decadent *(Massacre de Mona— Masacrul Monei)* Infiltrări decadente s-ar insinua în sensibilitatea italiană prin Parnas. Acest drum era mai lesnicios vehiculării noilor fer-

---

[1] Mario Marcazzan, *Decadentismo europeo e origini del Decadentismo in Italia (Decadentismul european și originile decadentismului în Italia)* în *Prospettive e problemi (Perspective și probleme)*, *Antologia della critica letteraria e della civiltà italiana*, C.E.G. D'Anna, Messina-Firenze, 1971, p. 33—40.

menți, fie și în dimensiunile limitate ale planului tematic, deoarece poezia tradițională, în fapt de sintaxă și de versificație a Parnasului, era receptată cu mai multă încredere de conștiințele literare italiene, în genere rezervate în fața noului, apărînd în același timp limpezimea expresivă și echilibrul datorat tradiției clasice italiene. Ca dovadă, însăși poezia lui D'Annunzio din acești ani recepta sugestiile decadentismului în construcții rapsodice ce rămîneau încă tradiționale. El se înnoiește tematic, dar pentru a trece la înnoiri metrice face apel la poeții naționali din Duecento sau Quattrocento; eliberarea versului va veni mai tîrziu, cu *Poema paradisiaco* și *Isotteo*.

În ceea ce ne privește, avem motivate [1] rezerve în problema interferențelor dintre cele două poetici franceze și mai ales a datoriei Parnasului față de decadenți. Teza consemnată ne apare totuși ca semnificativă pentru stadiul reevaluărilor actuale ale fenomenului parnasian, în înlănțuirile comparatisticii, stadiu deosebit de fecund și deschis interpretărilor noi.

Mai rămîne să aducem o precizare în privința accepțiunii termenului în critica italiană. Dacă în accepția comună, termenul e legitim pentru orice fază de stagnare a unei epoci de strălucire în reluarea insistentă și sterilă a unor anumite aspecte ale sale, ajungîndu-se la punctul de a le goli de dinamica lor, — decadentismul italian este expresia unor căutări active ale unei literaturi obosite de vechile forme și dornică să găsească soluții de înnoire. Principala sa caracteristică este confruntarea cu literaturile străine. Decadentismul se anunță ca un proces de modernitate, de europeism, ca un efort de a rupe cu trecutul.[2] Prezența Parnasului în acest proces local confirmă o dată mai mult capacitatea sa stimulatoare.

Preferința constantă pentru vîrstele preistorice ale Eladei are o origine culturală locală, dar cu ecouri ce trebuie căutate și în ascendențele parnasiene, care au alimentat și cultul carducian pentru lumea clasică. Antichitatea constituie un sti-

---

[1] Opinia noastră rezultă din interpretările ce am dat conceptelor parnasiene (cap. I). Dacă se poate vorbi de existența unor interferențe, acestea privesc generația ultimilor parnasieni, încătușați în sterile căutări estetizante.

[2] Giorgio Pullini, *Il Decadentismo italiano e il problema della modernità (Decadentismul italian și problema modernității)* în *Prospettive e problemi...*, p. 41—44.

mul de reflecţie asupra condiţiei umane. Mitologia proaspătă din *Canto Novo* şi *Isotteo* capătă sensuri noi în operele maturităţii. Jumătate din *Maia* este consacrată Greciei antice. Reluînd mitul Niobei, tratat şi de Leconte de Lisle, el îi dă o nouă interpretare. Zeii au pedepsit-o pentru că şi-a reclamat altare, dar Apollo, mişcat de frumuseţea Niobei, i-a creat o durată care se intercalează între viaţă şi moarte, ca malul între marea mişcătoare şi muntele inert. Această creaţie este durata artistică a geniului uman.[1]

De sorginte parnasiană ar fi şi viziunea plastică a creaţiei. Ca şi la Leconte de Lisle, plastica verbului rivalizează cu dalta cea mai abilă. În spiritul corespondenţelor dintre arte, promulgat de Gautier, poetul italian studiase grupul Niobei de la Napoli, atribuit lui Praxiteles. Stilul său păstrează limpezimea şi relieful plastic pînă şi în expresiile influenţate de simbolism.[2]

Estetism, artă pentru artă, cult elen — toate, în creaţia dannunziană, prind contur propriu: ele se resimt nu ca o raportare mimetică la Ruskin, Gautier, Leconte de Lisle şi alţii, ci topite în structuri poetice proprii, cu rădăcini şi în Ovidiu, ca şi în sugestiile tradiţiei de poezie italiană: Marino, Metastasio, Monti, Foscolo. Poetul le-a multiplicat şi metamorfozat într-o permanentă căutare a unui timbru unic, a unui echilibru. Parnasianismul său reprezintă numai unul din aspectele acestei existenţe artistice desfăşurate pe planuri multiforme.

Dar şi mai tîrziu, Parnasul găseşte ecou în conştiinţa critică şi artistică italiană. În revista *Anthologie, Revue de France et d'Italie*, scoasă de Marinetti, acest atît de interesant intermediar între cele două literaturi — parnasienii ocupă

---

[1] J. Th. Paolantonacci, *Gabrielle D'Annunzio et l'humanisme méditerranéen, Doctrine et Poésie dans Maia (Gabrielle D'Annunzio şi umanismul mediteranean. Doctrină şi poezie în Maia*"), J. Vigneau-Marseille, 1943.

[2] „Stilul său combină resursele artei şi cele ale artelor plastice: sugestivitatea, culoarea şi relieful, evanescenţele simbolismului şi conturul precis al Parnasului. Simbolul lărgeşte cercul acţiunii gîndirii dar aceasta nu poate să treacă dincolo de limitele regiunii unde am vrea ca ea să se exercite. El este în slujba gîndirii clare", J. Th. Paolantonacci, *op. cit.*, p. 21.

un loc însemnat alături de poeţii ce îmbrăţişau tendinţe mai moderne.

La începutul secolului nostru (între 1886—1889), acelaşi Marinetti redactează revista *Poesia*, cu subtitlul semnificativ: „Rassegna internazionale di poesia" . Poeţii francezi ocupă un loc marcant. O colaborare activă o asigură Catulle Mendès, care tocmai publicase cunoscuta sa privire retrospectivă asupra liricii franceze, cu precizări preţioase asupra Parnasului. Poezia era disponibilă la colaborările şi tendinţele cele mai diverse. Anne de Noailles, Jarry, Toyère, ca şi o necunoscută, Charlotte Dorset, vag parnasiană, unanimişti, neosimbolişti, fantezişti îşi înscriu numele în paginile revistei. Mulţi dintre ei erau prieteni personali ai lui Marinetti. Revista nu a avut un program coerent şi nici opţiuni stabile. Prozodiştii tradiţionali, ca şi verslibriştii găsesc ospitalitate. Un număr din primul an al revistei este dedicat operei lui Heredia „in memorian" cu prilejul morţii poetului. S-au publicat trei sonete, traducere inedită în germană de R. Schankel, conform vederilor revistei care publica numai inedite.[1]

Punînd faţă în faţă cele două jumătăţi ale veacului său, Capuana sublinia, în 1892, deşteptarea survenită după 1860: literaturii politice risorgimentale îi urmează o literatură „care, prin contrast, evita în mod efectiv să se refere la sentimentele patriotice şi politice de orice natură, ca să demonstreze că, odată ieşită la aer deschis, înţelege să trăiască exclusiv din hrana ei, arta..., fără vreo altă predominare de scopuri secundare şi de tendinţe străine propriei naturi".[2] Se ajunsese la necesitatea „artei pentru artă" aşa cum arată acest sagace şi creator teoretician al epocii. Adeziunea la idealul artei pentru artă ni se pare a fi cel mai autentic aspect al consonanţelor italiene cu Parnasul şi pe care îl întîlnim în toate momentele semnificative ale receptării, cu nuanţările particulare ce se impun: parte integrantă a teoriilor nu totdeauna coerente dar impulsionate de dorinţa înnoirii şi a europenizării în europenizantul Milano al Scapigliaturei; refugiu în echili-

---

[1] V. şi P. A. Jannini, *La rivista „Poesia" di Marinetti e la letteratura francese (Revista « Poezia » a lui Marinetti şi literatura franceză)*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, 1966, vol. 19, f. 3, p. 210—219.

[2] Vittorio Spinazzola, *Verismo e positivismo artistico (Verismul şi pozitivismul artistic)*, în Belfagor, XXV, fasc. III, 1970, p. 247—248.

brul formelor frumoase în anii dezamăgiți ai maturității carducciene, pentru poetul ce nu se mai voiește civic, ci eolian, descoperindu-și afinități elective cu elenismul parnasienilor; în sfîrșit „arta pentru artă“ ca joc pur, „nobilă inutilitate“, adorare a formelor frumoase și pure pentru D'Annunzio tînăr, în entuziastă comuniune cu valențele galice.

Fenomenul parnasian a stat în atenția judecății critice italiene, care l-a investigat în liniile mari ale teoriei și creației și a stabilit tendințele sale fundamentale ca și semnificația principalelor opere încă din faza sa istorică. Nu a reușit însă să impună orientări și direcții, să incite la formarea unei mișcări locale, replică a celei franceze. Reflexele Parnasului în linie italiană sînt discontinui, izolate, intervin ca elemente de întregire, de nuanțare, în dezvoltări artistice complexe, la creatori profund originali.

Rolul Parnasului în Italia reprezintă o realitate literară ce oferă posibilitatea unor utile confruntări comparatistice, care trebuie însă să-și găsească un punct de echilibru propriu, spre a nu se lăsa înrîurite fie de unghiul de vedere francez, înclinat spre un plus de evaluare a influențelor doctrinei lisliene, pe plan ideologic, psihologic, individual, tematic — fie de optica italiană constant rezervată în admiterea acelorași influențe.

b) ÎN LIRICA GERMANĂ

Stefan George. Reflexele parnasianismului în literatura germană au fost palide. Poeții s-au apropiat de el mai degrabă din curiozitate intelectuală decît din afinități spirituale. Istoria literară menționează accente parnasiene în versurile din faza debutului lui Meyer. Mai interesante ni s-au părut însă legăturile lui Stefan George cu poetica franceză.

Personalitatea complexă, însetată de perfecțiune, cu vocație proteică a liricului german, se reflectă în metamorfozele structurilor poetice. Ca și Mallarmé, a aspirat la o operă totală. A căutat temeiuri în leagănul lumii clasice, resimțind intens nevoia infuzărilor elene și latine în operă. Mitul magistrului platonician, despre care s-a vorbit mult în epocă, traducea asemenea aspirație. Elenismul său pendulează între calmul olimpian și zbuciumul dionisiac.

Cu parnasienii, George are comun, în primul rînd, protestul față de epocă, dezacord și negație — alimentate și de substanța ideilor lui Nietzsche, ce pluteau în aer. Tînărul poet se simte atras de ambianța artistică franceză, care în 1889, cînd sosește George la Paris, era dominată de simbolism. Admis în cenaclul lui Mallarmé, vine în contact cu ideile și tehnicile simboliste, exercițiile sale poetice de debutant fiind influențate de simbolism și mai ales, de Baudelaire. Lumea spirituală romanică îl atrage: din aspirația de a-i oglindi valorile inefabile, renunță pentru moment la expresia lingvistică maternă și își construiește un idiom propriu, „romana". Contactul poetului cu „arta pentru artă" are loc în mediul parizian, unde sesizează consecințele fecunde ale doctrinei pentru perfecțiunea limbajului poetic. Cînd Mockel îi propune în schimbul formulei „artă pentru artă" o alta, „artă pentru poezie", el răspunde, rezumînd tendințele pe care înțelegea să le imprime liricii din patria sa: „mai întîi trebuie să dezvoltăm plastica limbajului, trebuie să creăm instrumentele noastre de lucru, să-i învățăm pe poeți meseria de artizan, să le amintim că verbul este muzică, să-i învățăm că există un contur, un volum, o masă, o culoare, o savoare. Rolul nostru pentru moment este să practicăm poezia pentru artă".[1]

Reflexele Parnasului în lirica de debut a lui Stefan George (*Hymnen — Imnuri*, din 1890 și *Pilgerfahrten — Pelerinaje)*, fără a fi puternice, sînt semnificative pentru arta acestuia. Trebuie să precizăm de la început că elementele parnasiene se întrepătrund cu cele simboliste, experiența simbolistă marcînd mai profund lirica sa, cel puțin în faza de debut.[2] Poetul a considerat însă necesar pentru perfecționarea mijloacelor expresive să-și apropie unele din procedeele parnasiene. Interesant este că George înțelege să transmită în mediul poetic al țării sale propriile experiențe parnasiene

---

[1] În *Revue d'Allemagne*, nov.-dec. 1928, apud Cl. David, *Stefan George*, Paris, 1952, p. 40.

[2] Gundolf va micșora rolul simbolismului în formația personalității lirice a lui George (în *George*, Berlin. 1920); Claude David, în *op. cit.*, analizează critic aceste influențe.

(„Trebuie să instaurăm în Germania unele dintre metodele sale, cel puțin pentru moment“).[1]

Cele 18 „imnuri“, ce alcătuiesc culegerea cu același nume, reflectă simbolismul lui Mallarmé, dar și sensul pictural al parnasienilor. După decenii de stagnare, poemele au însemnat un moment remarcabil în reînnoirea liricii germane. Prezența elementelor poetice sugerate de modelele franceze este foarte semnificativă, în sensul că subliniază direcția spre care George aspira să orienteze acțiunea de înnoire; modelele franceze apar în acest sens ca o perspectivă de fertilă dezvoltare și ca un îndemn. George vedea împrospătarea limbajului liric pe calea europenizării. La o intensificare a receptării modelelor franceze, el contribuie și prin activitatea paralelă de traducător din lirica franceză.

Caracteristice pentru maniera parnasiană a lui George din *Hymnen* sînt două poeme, intitulate sugestiv *Bilder (Imagini)* și care exprimă emoția și meditația interioară a poetului contemplator în fața unor tablouri de artă. Primul poem, *Der Infant (Infantele)* compus probabil la Paris, în 1890, este inspirat de un tablou al lui Velasquez ce reprezintă pe pe Infantele Balthazar Carlos:

Bei schild und degen unter fahlem friese
Mit weissem antlitz lächelt der infant,
In dunklem goldumgürtetem oval:
Nicht lang im damals unberührten saal
Ein zwillingsbruder: kühle bergesbrise
Sie war ein allzu rauher spieltrabant.

Doch wird er selber nimmermehr bedauern
Dass er zum finstern mann nicht aufgeschossen
Wie der und jener an den nachbarmauern
Denn seligkeiten wurden ihm beschlossen:

---

[1] Apud Freya Hobohm, *Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild Stefan George (Importanța poeților francezi în opera și în imaginea despre lume a lui Stefan George)*, N. G. Elwert, Marburg u. Lahn, 1931, p. 14.

Wenn vor dem mond die glasgranaten blühn
Dass eine lichte elfenmaid ihn hole.
Er folgen dürfe oft in flug und fall
Mit ihr dem treubewahrten seidenball
Der rosenfarben und olivengrün
Noch schimmert auf der eichenen konsole.

(„Cu scut și spadă sub gălbuia friză / Infantul pal surîde fără foc / Din sumbru auritul său oval. / Nu mult avu-n salonul virginal/ Un frate geamăn: munteneasca briză / Prea aspră-nsoțitoare-i fu la joc. // El însă, unul, n-avea să regrete / Că n-a crescut prin ani, întunecat, / Ca alții-nșiruiți în mari portrete, / De multe fericiri s-a bucurat: // Cînd lămpi sub lună înfloreau tîrziu / O mică zînă-i apărea deodată, / Și urmăreau în zbor și salt voios / Satinul mingii conservat pios / Al cărui roz și verde măsliniu / Mai licăresc pe polița sculptată" — trad. de Ștefan Aug. Doinaș).

Poetul îl aduce în prezent pe infantele mort de timpuriu, pe care și-l imaginează în viață, aflat în sala pustie în care îi este expus portretul, sală netulburată încă de prezența umană. Dar el nu este decît „un frate geamăn" al celui care a trăit, și al cărui unic tovarăș de joacă, vîntul glacial ce coboară din munți i-a grăbit moartea, ferindu-l astfel de pericolul de a deveni un bărbat „întunecat" și puternic. O sensibilitate pe care nu ar fi putut-o resimți ca om matur i-a fost dată prin tinerețe și mai ales, prin sfîrșitul ei prematur, moartea. Ideea poemului, ilustrată cu imaginea „fratelui geamăn", ar fi că opera de artă este tot atît de reală, dacă nu chiar mai mult, decît natura.

Contemplarea operei de artă este o temă specific parnasiană; de fapt, poetul își propune nu atît reconstituirea operei de artă, cît exprimarea prin intermediul ei a sensului și a menirii poeziei așa cum o concepe. Poezia înfățișează lumea, dar o lume transfigurată, o lume devenită „tablou", după ce zbuciumul ei s-a potolit intrînd în amintire. În acest moment o surprinde artistul. Ochiul stăruie asupra unui obiect, care se detașează în viziunea sa, plin de toate sensurile vieții dispărute (în poemul citat, acea minge îmbrăcată în mătase). Nu vom găsi în tablou detalii realiste impuse

de viața însăși, de viața în plin dinamism. Cel care contemplă această frîntură de viață este un spectator distant față de om, de obiect sau de eveniment. El surprinde și fixează mai ales acele momente care mai dăinuie încă după ce conflictele vieții s-au atenuat, au pălit, au dispărut.

Prin decorul lor (parc, cavaleri, frumoase doamne) unele imagini din imnuri amintesc de „serbările galante" ale lui Watteau. Artistul contemplă cu un ochi detașat nu viața, ci vestigiile ei, cu o lucire ușor prăfuită. Este imaginea unor existențe peste care efectul timpului și-a pus amprenta, potolind tumultul patetic ce le dădea un sens. Poemul rămîne în aceste figurări atît de personale, nu atît o „transpunere de artă", cît mai ales o meditație melancolică de artist estetizant, ce construiește din frînturi de realități o lume proprie. Imaginea din primul imn pare să-i definească atitudinea[1]: poetul, pe malul unui fluviu, contemplă în apă cerul înstelat. În general, tablourile sale au această notă ambiguă și tulburătoare de peisaj reflectat, în care desenul pierde din fermitate, tonurile se estompează, coloritul devine incert, dominat de nuanțele cenușiu sau galben. Toate acestea au făcut ca maniera poetului să fie deseori comparată cu cea a prerafaeliților.

Al doilea tablou *(Ein Angelico — Un Angelico)* înfățișează opera lui Fra Angelico aflat la Luvru intitulată „Le couronnement de la vierge" *(Încoronarea Fecioarei)*. Tabloul este numit simplu, dar cu tîlcuri multiple, „o faptă mare și glorioasă". În termeni descriptivi, parnasieni, ni se sugerează că semnificația lui, se află deasupra unei „predella", pe care sînt reprezentate capitole esențiale din istoria vieții sfîntului Dominic și ale legendei Aurea a lui Iacobus („Pe capitolele grațioase ale legendei..."). Poetul nu descrie conținutul imaginii altarului, ci se mulțumește să concentreze într-o formulă sintetică sensul descrierilor în intenția pictorului acela de a demonstra protecția divină. Metaforic, poetul stabilește analogii subtile între sfîntul Dominic, patronul tabloului, și pictor, într-o filiație ce pornește de la primul, întemeietorul ordinului. Într-un plan mai general apare, cel puțin în intenție, tendința tipic parnasiană către istorie și reconstituire

[1] V. Cl. David, *op. cit.*, p. 39.

a datelor trecutului. Limbajul însă, incifrat și metaforic, ne sugerează o fază de tranziție, de la Parnas la Mallarmé din primele creații:

Auf zierliche kapitel der legende
Den erdenstreit bewacht von ewgen rat,
Des strengen ahnen wirkungsvolle sende —
Errichtet er die glorreich grosse tat:

Er nahm das gold von heiligen pokalen,
Zu hellem haar das reife weizenstroh
Das rosa kindern die mit schiefer malen.
Der wäscherin am bach den indigo.

Der herr im glanze reinen königtumes
Zur seite sanfte sänger seines ruhmes
Und sieger der Chariten und Medusen.

Die braut mit immerstillem kindesbusen
Voll demut aber froht mit ihrem lohne
Empfängt aus seiner hand die erste krone.

(„Pe treaptă de legendă mult gingașă / Divan ceresc veghind lumeasca spaimă / De la străbuni vestire uriașă — / A întocmit el Faptei marea faimă. // A luat din sacrele pocale aur, / Iar pentru plete, spic bălan și cretă; / Zugravi mărunți în roz cu pruncul faur / Și slujnica în unda violetă. // Atotputernicul în glorie pogoară, / Blînzi serafimi cîntînd îl împresoară / Și oastea sacră ce-a înfrînt meduze. / Cu sîni cuminți, logodnica, și buze / Umile de pioasă voie bună, / Primește, albă, cea dintîi cunună." — *Fra Angelico* — trad. de N. Argintescu-Amza).

Dar accentul sonetului cade pe ceea ce i se pare esențial poetului în tabloul contemplat: culoarea și gestul ales de pictor. Astfel, poetul descrie auriul într-o comparație plastică (aurul, ca material din care se făceau vechile pocale bisericești, sau părul blond al Fecioarei auriu ca „fînul de grîu copt". Modernizantă și îndrăzneață, în contrast cu termenul elevat, caracteristic parnasienilor — ne apare comparația albastrului inefabil al lui Fra Angelico cu indigoul spălătoreselor de la rîu, folosit în albăstreala rufelor: imaginea pare a evoca un tablou diurn din copilăria poetului. Tot o evocare

personală inspiră metafora ce definește rozul din tabloul italian. Este culoarea pe care o lasă ardezia cu care copiii din patria poetului desenează pe pietre sau pe ziduri. Această comparație insolită îi servește să definească nuanța culorii preferate de pictor pentru veșmintele personajelor sale.

Am insistat asupra mijloacelor descriptive și a subtilităților metaforice tocmai pentru a sublinia nuanțele ce îl despart pe poetul german de procedeele parnasiene, bazate pe descrierea obiectului în comparații clasice, cu referiri la obiecte concrete, în intenția clară de a reda o atmosferă lipsită de mister. Ambiguitatea voită a imaginei la George, pendularea continuă între peisajul sacral și cel pur uman, insinuarea subtilă a amintirilor evocatoare, asocieri izvorîte din interioritatea sa, — toate acestea imprimă întregului poem un ton personal, foarte stilizat în expresii constrînse.

De asemenea, remarcăm ideea umanizării naturii, în sensul voit naiv al prerafaeliților sau autentic naiv al versurilor Sfîntului Francisc din Assisi. Fra Angelico împrumută culorile din natură, din natura grandioasă, ca și din natura umilă. Numai cînd aceste culori se vor integra în tablou, ea va dobîndi sens, materia va fi investită cu consacrarea în perenitate. Apare aici concepția estetizantă (prezentă și la artiștii [estetizanți] englezi de la sfîrșitul secolului, Oscar Wilde între alții), că lumea, natura nu există decît pentru a se întrupa într-o imagine frumoasă. Nu întîmplător Mallarmé gîndea la fel.

George strecoară în poem ideea despre misiunea sacră a poetului, idee-cheie în evoluția sa ulterioară: cîntăreții blînzi care stau alături de Christ în această apoteoză picturală sînt poeții creștini și sfinții.

Poetul își depășește condiția contemplativă, adîncind interpretările sugerate de imaginile din tablou. Astfel, în cerul creștin al lui Fra Angelico, el distinge nu numai figuri din biblie, ci și eroi mitologici (ca învingătorii Meduzei) sau poeți antici preferați în întrecerea muzelor. Autorul *Imnurilor* descrie explicit pe sfinții creștini cu metafora „eroi ai cerului“. Coroana primită de fecioara Maria, despre care vorbește în terțetul final al sonetului, actul consacrării în sine (ca și fapta măreață, despre care vorbește în primul catren) — are sensuri multiple: sensul primar al mitului,

reprezentat pe pînză, dar și sensul sugerat al apoteozei artistului celebrat de poet, ca autor al capodoperei.

Tot în *Hymnen* surprindem unele imagini clasicizante, în contururi sculptural parnasiene, pe care le cităm pentru a sublinia din nou aliajul rafinat în care poetul îmbină impresiile primite de la natură cu emoțiile sugerate de artă. Apare imaginea grădinii, simbolizînd natura ordonată și umanizată. Imaginea timpului care estompează forme și culori, se contopește cu imaginea ploii care învăluie lucrurile în ceață:

Frühe nacht verwirrt die ebnen bahnen
Kalte traufe trübt die weiher,
Glückliche Apolle und Dianen
Hüllen sich in nebelschleier

(Die gärten schliessen)

(„Noaptea timpurie încîlcește drumurile netede / Picăturile reci tulbură elește / Fericiții Apolloni și Diane / Se înfășoară în voaluri de ceață" — „Grădinile se închid").

Lumea Parnasului se recunoaște și în unele viziuni din ciclul *Pilgerfahrten (Pelerinaje)*, prin tablourile intens cromatice, descrierea obiectelor cu detalii precise de îmbrăcăminte, ca de pildă în tabloul oferit de frumoasa venețiană *(Gesichte — Viziuni)*; sau imaginea gondolei, zugrăvită cu minuție, în evocări severe, cu deschideri subtile asupra altei realități, cea a sufletului, mai bogată decît realitatea lucrurilor exterioare:

Wenn aus der gondel sie zur treppe stieg
So liess sie lässig die gewande wallen
Und wie nach grollend anerkanntem sieg
Des greisen Edlen stütze sich gefallen.

(„Cînd din gondolă urcă spre seară / Și-a lăsat să-i unduiască molatic veșmintele / Și ca după o victorie recunoscută cu mînie / I-a făcut plăcere sprijinul bătrînului nobil").

Gesichte a sugerat comparații cu sonetul *Dogaresse* al lui Heredia (v. și Claude David). Dar ceea ce aduce stilul pitoresc, decorativ strălucitor al meridionalului creator de

„trofee“ lipsește în evocarea poetului german. Veneția reconstituită de el este gravă, populată de umbre care contrapunctează lumina, umbre ce se întind asupra obiectelor și sufletelor. El aduce în Parnas acea „luz interior“ de care vorbea Manuel Mochado, pătrundere dincolo de imaginea lumii exterioare și încercare de a descifra misterul sufletului omenesc.

Ca și marii parnasieni, George, cu un adînc scrupul artistic, consideră drept o datorie de a-și construi arhitectonic opera, fiecare operă în parte, dar și sinteza globală. Această muncă de structurare arhitectonică reprezintă pentru el sensul adevăratei arte, care topea în aceeași materie atît „muncă și inspirație, gîndire și cunoștințe, cît și intuiție“.[1] Admițînd rolul primordial al talentului, al vocației, el considera totuși că actul poetic cere efort de construcție laborioasă și gust intelectual. Ca și Baudelaire, ca și Leconte de Lisle, refuzînd inspirația, el demonstrează că numai prin travaliu conștient, disciplinat se poate ajunge la structurarea coerentă, armonioasă a poemului.

Deși limitată în timpul și în spațiul operei, influența parnasiană s-a exercitat creator în faza amintită, ea venind în consonanță cu unele trăsături ce-l apropie caracterologic pe George de Parnas: aceeași aspirație elenică spre frumosul total și de disciplinare a formei. Adăugăm aspirația sa modernă de asimilare a valorilor poetice europene, care în acel moment erau reprezentate, în formele cele mai originale și mai bogate în substanță, de către Franța. Personalitatea sa de intelectual estetizant, înclinat spre speculații rafinate asupra actului poetic și spre figurări stilistice dificile, încifrate, n-a stăruit asupra Parnasului, găsind afinități cu arta și idealurile lui Mallarmé.

c) ÎN LITERATURILE DE LIMBĂ SPANIOLĂ

Una din cele mai originale forme de proliferare a Parnasului francez o constituie participarea sa la vasta mișcare estetică ce a înflorit sub numele de „modernism“ în literaturile de limbă spaniolă din America latină și — aproape simultan—

---

[1] Freya Hobohm, *op. cit.*, p. 14.

în Spania. Mişcarea este, în unele privinţe, o consecinţă a unor condiţii culturale asemănătoare: necesitatea de a reacţiona împotriva prelungirilor unui romantism minor local, retoric şi ostenit, pe de o parte, prestigiul intelectual şi cultural al valorilor franceze, în epoca respectivă, pe de altă parte. Întîietatea apariţiei şi înfloririi modernismului pe teren hispanoamerican, de unde a transmis influenţe poeziei din Spania, este un fenomen semnificativ, explicat de Rubén Darío, promotorul mişcării, prin legăturile materiale şi spirituale ale popoarelor latine din aceste ţări cu naţiunile cele mai înaintate, ca şi aspiraţia ferventă a generaţiei tinerilor intelectuali de a progresa, de a se afirma.

Mişcarea este de o importanţă deosebită pentru că semnifică, în primul rînd, o emancipare literară faţă de Spania, succedînd cu o considerabilă întîrziere emancipării politice. Literele hispanoamericane încetează de a mai fi un ecou al literaturii spaniole, pentru prima oară ele manifestă o autonomie printr-o creaţie proprie, originală, cu caractere specifice. Modernismul este prima mişcare estetică din această arie care nu are echivalent în literaturile europene.[1] Pe lîngă semnificaţia faptică, istoric literară, ea are o mare importanţă artistică prin calitatea operelor literare pe care le-a generat, o succesiune de valori poetice, pe o perioadă de aproape 25 de ani (1890—1915).[2]

Unei concepţii burgheze despre literatură, aşa cum o consacraseră primii cincizeci de ani de independenţă, i se opune o nouă ideologie literară, cu un concept aristocratic al artei, estetizant, „artă pentru artă", ca şi o viziune universalistă a artei. În ce priveşte aspectul axiologic, ca şi cel formal, ataşamentul pentru marile culturi, în special pentru marea tradiţie greco-latină stă la baza mişcării. Învinuiţi la început de „cosmopolitism" şi „decadentism", de către compatrioţii lor, moderniştii s-au apărat în numele aspiraţiei de „a-şi hrăni sufletele cu ceea ce le vine din toate părţile lumii" (R. Darío). Descoperirea valorilor estetice indigene venind mult mai tîrziu, ei au depăşit momentul de criză în care se

---

[1] Manuel Ugarte, *La joven literatura hispanoaméricana (Tînăra literatură hispanoamericană)*, Paris, 1906.

[2] Limite convenţionale ce cuprind anii 1880 (publicarea volumului *Azul — Albastru* de Rubén Darío) şi moartea acestuia, în 1916.

aflau, alegînd, cu un eclectism suveran, din concertul vocilor străine europene, acordurile ce le-au convenit. Supunîndu-le unor pasionate stilizări, au recreat apoi partitura lor personală. Opțiunile lor au mers spre modelele franceze, au fost sensibili însă și la arta prerafaeliților englezi sau a estetizantului D'Annunzio, tot așa cum i-a atras poezia modernizantă portugheză în ilustrările lui Eugenio de Castro. În același timp au acceptat și unele valori ale patrimoniului spaniol: cadența păgînă și pitorească a stilului „romancero", opulența barocă a lui Gongora, fluiditatea muzicală a lui Bécquer. În ambiția de a crea o literatură de valoare universală, poeții moderniști au acceptat impulsuri din toate părțile și din toate epocile, demersul lor, la început, marcînd un exotism în timp și spațiu.

Admirația pentru cultura franceză rămîne — peste diferențele care-i separă pe moderniștii aparținînd diferitelor națiuni sud-americane — o trăsătură statornică de unire. Parisul reprezenta focarul de iradiere a rafinamentului în cultură și artă. Revistele consemnează activitatea parnasienilor și simboliștilor francezi. Dezbaterile literare pariziene sînt urmărite cu pasiune. Rubén Darío publică în La Nación din Buenos Aires, o serie de articole despre Leconte de Lisle, Moréas, Mendès, Richepin. Plastica Parnasului, instrumentalismul lui Ghil, metrica lui Verlaine, ca și claritatea „romană" a lui Moréas îi atrage deopotrivă. Formula lui Juan Valera despre „galicismul mental" al lui Rubén Darío s-ar putea aplica tuturor acestor literați, în majoritate tineri, care afirmă deschis filiația spirituală cu Franța. S-a vorbit în legătură cu ei, despre „mitul latin", în sensul existenței unei conștiințe clare a apartenenței la universul spiritual latin, pe care simțeau nevoia să-l apere de influența universului spiritual nord-american, mai apropiat în spațiu.

S-a afirmat, pe de altă parte, că modernismul este „fiul" simbolismului francez. Se poate afirma că, în egală măsură, este și fiul Parnasului.[1] Meșteșugarii versului, Leconte de

---

[1] J. M. Faurie, *Le Modernisme hispano-americain et ses sources françaises (Modernismul hispano-american și izvoarele sale franceze)*, Institut d'Études hispaniques, Paris, 1966. Rubén Darío spunea în *La Nación (Națiunea)* din Buenos Aires (27.XI.1896) că parnasienii francezi l-au învățat poezia. Apud Simone Szertics, *op. cit.*, p. 32.

Lisle, Heredia [1] exercită o mare atracţie în mediul modernist sud-american, mai estetizant faţă de cel spaniol, care rămîne mai meditativ, mai filozofic. Din îmbinarea unor curente antagoniste, în aparenţă — parnasianism şi simbolism — ia naştere sincretismul modernist.

În portretul interior al modernistului, cultura literară cosmopolită şi perfecţionismul formal (verbal, metric, imagistic) se grefau pe un fond de sensibilitate rafinată şi orgolioasă, înclinată spre idealizare, exotism, preţiozitate. Ei urau ambianţa secolului XIX american şi pozitivist. „Detest viaţa şi timpul în care mi-a fost dat să mă nasc", spunea Rubén Darío. [2] Ca şi parnasienii şi simboliştii europeni, moderniştii sud-americani caută refugiu într-o lume ideală şi idealizată, lăcaş al Frumuseţii pure, totale.

Mentorul moderniştilor şi propagator plin de autoritate a noii poetici din America în Spania, Rubén Darío, poet nicaraguez de valoare universală, a reuşit să înmănuncheze, în numele unor vederi estetice moderne, grupul tinerelor talente latine dispersate în diferitele state ale continentului sud-american, într-o comunitate spirituală, multiform creatoare.

Stăpînit de o curiozitate estetică febrilă, în contact cu toate şcolile şi tendinţele, Darío reprezintă un excepţional caz de asimilare a unei întregi lumi poetice în figurări de un pregnant timbru original. Discipol al lui Zorilla, Campoamor, Bécquer, în *Epistolas y Poemas* („Epistole şi Poeme") (1885) şi în *Abrazos (Îmbrăţişări)* se simte atras de poezia lui Hugo şi Nuñez de Arce în *Azul (Albastru)* sau de D'Annunzio proze şi poeme cu accente stranii, de un panteism senzual. Însuşindu-şi cromatismul figurărilor parnasiene, dar şi cu intenţii sinestezice simboliste, poetul celebrează, într-o gradaţie euforică de asocieri, albastrul, culoarea emblematică a moderniştilor, „culoarea visului[3]... a artei, o culoare elenică şi homerică, culoarea oceanului şi a firmamentului «coeruleum»-ul care la Pliniu era culoarea simplă ce zugrăvea pe cea a cerurilor şi a safirului." Artă de înclinări fluctuante ce-şi găseşte în instabilitate temeiuri; păgînism clasic, rezo-

[1] Salutat ca „ultimul parnasian" (în *Revista Cubana*, XVIII, 1905, nr. 5—9),. Apud S. Szertics, *op. cit.*

[2] În prologul la *Prosas profanas (Proze profane)*.

nanțe discret prerafaelite, ton decorativ baroc, — va evolua spre un simbolism marcat în *Prosas profanas* (1896) și abia în *Cantos de vida y esperanza (Cîntece de viață și de speranță)* va atinge originalitatea căutată într-o poezie puternic senzorială, cu multiforme ecouri externe decontate în tratări personale, în expresii stilistice de o fastuoasă bogăție ornamentală.

Darío nu revoluționează tematica, aduce însă nuanțe și perspective ce-i aparțin. De la cîntul episodului diurn trece la exotic, de la realitatea banală, la ideal. Grecia, Orientul, veacul de mijloc, lumea veche și lumea nouă îi inspiră tablouri de o plastică parnasiană, poate mai puțin rafinată, mai nervos stilizată decît a modelelor. Dar și acordurile sonore ale lumii evocate îi atrag deopotrivă interesul. Aceasta îl duce la crearea unui limbaj poetic ale cărui valori cromatice și muzicale ating o mare eficacitate. Ca și Gautier, Banville și parnasienii, se simte atras de grația evanescentă a lumii rococo:

Era un aire suave de pausados giros;
la hada Harmonía ritmaba sus vuelos...
. . .
¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia,
Sol con corte de astros, en campos de azur,
cuando los alcázares llenó de fragancia
la regia y pomposa rosa Pompadour?

¿O cuando pastoras de floridos valles
ornaban con cintas sus albos corderos,
y oían, divinas Tirsis de Versalles,
las declaraciones de los caballeros?

(„Era un vînticel blînd cu-nvîrtiri molcome / zîna Armonia îi ritma zborurile / ... Va fi fost oare în vremea regelui Ludovic al Franței / Soare cu o curte de aștri pe cîmpuri de azur / cînd cetățile le umplea de parfumuri / regala și pompoasa roză Pompadour? / Sau cînd păstorițe din văi înflorite / împodobeau cu panglici mieii lor albi / și ascultau, divine Tirsis din Versailles, / declarațiile de dragoste ale cavalerilor“?).

Este o poezie a formelor frumoase, în care coloritul subtil al tabloului și siluetele creionate cu finețe evocă maniera

lui Watteau, dar cu un plus de nostalgică interiorizare a viziunii. Motivul grațios vetust, cules din „mica poezie galantă“, este tratat în sensul accentuării formelor senzoriale și nuanțărilor meditative.

De parnasieni se apropie moderniștii în primul rînd prin idealul comun de a regăsi izvoarele primordiale ale artei, de a realiza acea stare de grație pierdută, prin fuziunea cu spiritul strălucitoarelor civilizații trecute, mai ales cu lumea antichității elene, care îi atrăgea și prin calitatea ei de leagăn al culturii latine. Aspirația se convertește într-o constantă preferință pentru temele și motivele mitologice, eclectice reminiscențe livrești, alimentate mai ales de tradiția franceză. Rubén Darío, acest „profesionist al mitologiei“ (Alfonso Reyes) le dă o remarcabilă amploare. Epicur, Anacreon, Platon sînt prezențe stimulative pentru înaripate desfășurări ale fanteziei creatoare. Dar în atmosfera în care evoluează zeitățile Olimpului stăruie un halou de erudiție parnasiană. În acest sens, *Coloquio de los Centauros (Colocviul centaurilor)*, vast poem pornit din premise erudite,[1] revelînd un scriitor cultivat, înrudit cu familia spiritelor franceze — atinge dimensiuni artistice de mari semnificații. Schema poemului este un dialog între înțelepți în jurul unor subiecte filozofice: principiul lumii, natura răului, femeia, moartea. Modelul îndepărtat este Platon, dar ideea i s-a impus prin filieră franceză: fragmentul *Le Banquet d'Alexandrie (Banchetul din Alexandria)* din *Rêveries d'un payen mystique (Visările unui păgîn mistic)* de parnasianul Ménard. Ficțiunea antică în această imitație a dialogurilor platoniciene era utilizată pentru a expune o ideologie modernă și opinii proprii generației scientiste. Tentativa de resuscitare a unui gen literar clasic, întreprinsă de parnasieni, l-a atras pe Rubén Darío. Ménard îi inspiră temele: femeia, răul, moartea. Dar pe cînd „Banchetul din Alexandria“, pretext poetic pentru dezvoltarea unor teze savante despre originea comună a tuturor religiilor, cu leagănul în Egipt — alunecă în speculații teoretice, în largi volute explicative despre metamorfozele riturilor și simbolurilor

---

[1] Poemul este rodul unei documentări riguroase, din izvoare diferite: filozofice, estetice, enciclopedii, studii de artă plastică.

religioase la popoarele vechi, „Colocviul" lui Darío rămîne în sfera gratuității artistice, departe de intenția demonstrației, avînd ca unică finalitate încîntarea spirituală și senzorială. Filozofia poemului, un panteism total, caracteristic studioșilor antichității, se încheagă în țesături ideatice subtile. Diversitatea opiniilor emise, tonul de rafinată dispută erudit-mondenă al dialogului, în care sînt infiltrate teoriile filozofice subterane ce-l incită, ușor descifrabile sub vălul metaforic, căutarea patetică a adevărului prin concilierea ideilor adesea antagonice, toate aceste elemente fixează „colocviul" în climatul spiritual al unei savante reuniuni de alexandrini. Evocarea mărturisește intuiție poetică și știință a restituirii istorice. Vocabularul abundă în termeni filozofici. Într-un joc sagace de planuri, trecutul și prezentul se întîlnesc, divergențele și particularitățile secolelor se estompează în fața afirmației unei idei unice, admisă de toți: universul are un suflet. Sînt transparente aluziile la secolele de raționalism care au năruit admirabila armonie cosmică. Secole și curente de gîndire se interferează în metafore aluzive, confruntări din care se desprinde limpede ideea primatului poeziei, care a învins barierele spațiale și temporale și n-a încetat să se ridice pentru căutarea „sacrului mister" din lucrurile naturii. În acest elogiu al poeziei apar ecouri din Baudelaire, ca și din Nerval.[1] Unul din centauri, Quirón, celebrează triumful simbolismului care a resuscitat lumea ideală a lui Platon. Centaurul Grineo este purtătorul de cuvînt al aspirației „artă pentru artă", adeziunea sa la lumea exterioară amintește de Gautier. Poemul este o pledoarie pentru adevărul etern al poeziei, dar și o desfășurare de artă în forme și culorice încîntă ochiul prin strălucire și opulență. Motivele alese se potrivesc dezvoltărilor plastice. Astfel, dezbaterea despre „Iubire" și „Femeie" prilejuiește zugrăvirea unui admirabil tablou al nașterii lui Venus Anadiomene. Motivul îl inspirase deja pe Leconte de Lisle într-un mănunchi de versuri (331—340 în Kiron), ca și pe Heredia (sonetul *La naissance d'Aphrodite — Nașterea Afroditei)* . În viziunea poetului modernist, Venus este o apariție

---

[1] V. J. M. Faurie, *op. cit.*, p. 146.

fulgurantă, de o grație suavă. Centaurul Chiron descrie nașterea zeiței:

Cuando del sacro abuelo la sangre luminosa
con la marina espuma formara nieve y rosa,
hecha de rosa y nieve nació la Anadiomena.
Alzó al cielo los brazos la lírica sirena,
los cuervos hipocampos sobre las verdes ondas
levaron los hocicos; y caderas redondas,
tritónicas melenas y dorsos de delfines
junto a la Reina nueva se vieron. Los confines
del mear llenó el grandioso clamor: el universo
sintió que un nombre armónico, sonoro como un verso,
llenaba el hondo hueco de la altura: ese nombre
hizo gemir la tierra de amor! fue para el hombre
más alto que el de Jove: y los números mismos
lo oyeron asombrados; los lóbregos abismos
tuvieron una gracia de luz: VENUS impera!

(„Cînd luminosul sînge al bunicului sacru / împreună cu spuma mării formă zăpada și roza, / din roză și zăpadă se născu Anadiomena /. Ridică brațele spre cer sirena lirică, / corbii-hipocampusi deasupra undelor verzi / își ridicară boturile; și șolduri rotunde, / plete tritonice și spinări de delfini / se zăriră alături de noua Regină. Granițele / mării le umplu clamoarea măreață; universul / simți că un nume armonios, sonor ca un vers / umplea adîncimea goală a tăriei; acest nume / făcu pămîntul să geamă de dragoste: pentru om fu / mai înalt decît cel al lui Jupiter; și înșiși numenii / îl ascultară uimiți; prăpăstiile întunecate/ avură grația unei lumini: V E N U S domnește:)

Nu întîlnim cortegiul de apoteoze convenționale, decorative, din compozițiile decorative ale modelelor, foarte numeroase în decursul veacurilor (Hesiod, Homer, Phidias, Botticelli, Tizian, Boucher, Ingres între alții). În poemul lui Darío, zeița este înconjurată de o întreagă lume de făpturi mitologice marine: sirene, tritoni, delfini, hipocampi, într-un colorit de curcubeu frizat în nuanțele preferate de poet, alb, roz și verde.

Pare stranie preferința pentru centauri, făpturi mitologice monstruoase, cu care el înlocuiește pe filozofii alexandrini.

Am putea-o interpreta ca o atracție spre grotesc, de gust decadent, dar pe de altă parte, să nu pierdem din vedere o întreagă tradiție romantică ce onorează figura legendară a centaurului, conferindu-i sensuri multiple. Poeții descriptivi, parnasienii par atrași de înfățișarea stranie a siluetei, susceptibilă de rafinate efecte plastice. Simboliștii văd în centaur întruparea unor acorduri misterioase între făptura fabuloasă și gîndirea mitică ce a creat-o. Rubén Darío tratează motivul cînd în modalitate parnasiană, cînd în manieră simbolistă. Titlul unui poem mai vechi *(Palimpsesto — Palimpsest)* integrat ulterior în „Coloquio", dezvăluie înclinarea spre figurare sculpturală în basorelief, după formula estetică parnasiană:

Junto a los mirtos, bajo los lauros,
En grupo lírico van los Centauros.
... Uno las patas ritmicas mueve,
Otro alza el cuello con gallardia
Como un hermoso bajo-relieve
Que a golpes magicos Scopas haría.

(„Pe lîngă mirții pe sub lauri / în liric grup trec Centaurii / ... Unul picioarele ritmice-și mișcă / altul înalță grumazul cu mîndrie / ca-ntr-un frumos basorelief / pe care, cu magice dăltuiri, l-ar fi făcut Scopas.")

Macarée (din poemul cu același nume al lui Maurice de Guérin) era expresia sensibilității exacerbate a romanticilor: Khirôn este o făptură inteligentă și orgolioasă, figurat de Leconte de Lisle într-o atitudine de răzvrătire în fața divinităților Olimpului. Foló, centaurul lui Rubén Darío, cu suflet receptiv, pătrunde misterul sunetelor din natură și aspiră spre transcendent. Creatorul i-a dat ceva din propria sensibilitate estetică. Din modelele franceze, păstrează dinamica naturii sale impetuoase, ca și acuitatea senzorială. Pulsația instinctuală, dezordonată a naturii lor este îngrădită în sensul umanizării, a facultății de a-și tempera propriul tumult, ca și a conștiinței puterii de care dispun, armonios și liber. În poezia modernă, aceste făpturi stranii, cu subtile înzestrări spirituale, devin intermediari între oameni și zei, între teluric și aspirația transcendentală.

Receptiv la modelele franceze, Rubén Darío a știut să le dozeze, să fuzioneze elemente parnasiene și simboliste într-o formulă estetică proprie, ce domină modurile artistice particulare fiecăreia dintre școli, — încît poemul se impune cu un puternic timbru personal de sensibilitate lirică, imaginație, cultură.

De estetica parnasienilor se apropie și argentinianul Calixto Oyuela [1], clasicizant hrănit din izvoare livrești greco-latine („Hijos somos también de Grecia y Roma" — *Sîntem deopotrivă fiii Greciei și ai Romei*), celebrînd în versuri de o plasticitate marmoreană „la eterna juventad del mundo antiguo" („eterna tinerețe a lumii antice"). Aspiră să ajungă la o sinteză poetică între armoniile formale elenice și infuzările moderne.

Heleno mármol con afán busquemos
Y de la luz moderna a los fulgores
Estatua nueva y magistral labremos.

(„Să căutăm cu pasiune o marmură greacă / Și-n focurile luminii moderne / Să sculptăm o statuie exemplară și nouă".)

Întreaga operă a lui Leopoldo Díaz, de asemenea argentinian, este marcată de Parnas. În primul rînd, o predilecție statornică pentru temele elenice: *Las sombras de Hellas (Umbrele din Hellas)*, *La Atlantida (Atlantida)*, *Leda (Leda)*, *El Centauro Quiron (Centaurul Chiron)*, *La Ánfora (Amfora)*. Mare admirator al lui Heredia, este preocupat exclusiv de sonet; rigoarea prozodică a acestuia îl fascinează prin posibilitatea pe care i-o deschide de a-și desfășura virtuozitatea. Ideea este exprimată într-o definiție metaforică:

Agil bajel que al navegar está
Catorce hemeos de bruñida plata.

(„Corabia ușoară care navigînd dezlănțuie / patrusprezece vîsle de argint lustruit.")

---

[1] R. Bazin, *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole (Istoria literaturii americane de limbă spaniolă)*, Hachette, Paris, 1953, p. 229.

Scrie sonete deopotrivă în spaniolă şi în franceză (imitarea lui Heredia se resimte în sonetele franceze). Dealtminteri, sonetul este forma în care parnasianismul moderniştilor se exprimă în accentele sale cele mai autentice, ca tematică, imagini, armonii prozodice şi plasticitate verbală. Diaz adoptă concentrata imagine tridimensională. Statuaritatea versurilor este adesea declarată ; ca şi Banville în versurile programatice: „Sculpteur, cherche avec soin...", modernistul invocă meşteşugul cioplitorilor de forme plastice:

Cincela, orfebre amigo, una ánfora de oro
Por encerrar la roja púrpura de la viña.

(„Cizelează, aurare prieten, o amforă de aur / care să păstreze purpura sîngerie a viilor.")

Materia apare invocată în conţinuturile ei dure, dense, maiestuoase. Fiecare cuvînt (substantiv, verb, adjectiv) reprezintă elemente specifice lexicului parnasian, traducînd o viziune plastică asupra lucrurilor, concreteţe a conturului, trudă de şlefuitor („orfebre"; „ánfora" (din lumea greacă), termen semnificînd perfecţiunea figurativă ca şi un ideal estetic, Aurul („oro") în sens parnasian evocă splendoarea formelor, într-un halou de lumină solară. Trăire solară sugerează şi culoarea „la roja purpura", dar şi aspiraţie spre perfecţiune, „la viña" dă ideea de opulenţă, ca rod al trudei spre frumos. Cu o orgolioasă încredere în arta sa, în apartenenţa la o elită căreia îi este hărăzită deschiderea poeziei spre viitor, Díaz se defineşte într-o expresivă profesiune de credinţă parnasiană:

Cincelo el mármol de la estrofa, el duro
Bronce de las estatuas del futuro.

(„Dăltuiesc marmura strofei, durul / Bronz al statuilor viitorului.")

Cultul formei, conştiinţa chezăşiei acesteia pentru a asigura perenitatea artei, apelul la procedeele sculpturii (cincelo, mármol, bronca, estatuas — „dăltuiesc, marmură, bronz, statui"), sînt tot atîtea moduri inspirate de şcoala franceză.

Sonetele cubanezului Julian del Casal aduc de asemenea figurări mitologice. *Jupiter y Europa (Jupiter și Europa)* (Leconte de Lisle tratase, între alții, tema mitologică în *L'Enlèvement d'Européia — Răpirea Europei)* zugrăvește răpirea fiicei regelui fenician de către Zeus, metamorfozat în taur înaripat:

En la playa fenicia, a las boreales
radiaciones del astro matutino,
surgió Europa del piélago marino,
envuelta de la espuma en los cendales.

Júpiter, tras los ásperos breñales,
acéchala a la orilla del camino
y, elevando su cuerpo alabastrino,
intérnase entre oscuros chaparrales.

Mientras al borde de la ruta larga,
alza la plebe su clamor sonoro,
mirándola surgir de la onda amarga

desnuda va sobre su blanco toro
que, enardecido por la amante carga,
erige hacia el azul los cuernos de oro.

(„Pe plaja feniciană la borealele / radiații ale astrului dimineții / Europa răsări din mare / învăluită în vălul spumei. / Jupiter, după rîpile aspre / pîndea la marginea drumului / și, ridicîndu-și trupul de alabastru, / se adînci în desișul întunecos / Pe cînd, pe marginea lungii căi / plebea ridică larma-i sonoră / privind-o cum răsare din unda amară / ea merge goală pe tauru-i alb / care, înfierbîntat de povara-i iubitoare / ridică spre azur coarnele de aur.“)

Tabloul are mișcare interioară, se impune vizual. În primul catren, stabilirea cadrului: țărmul fenician în lumina irizată a zorilor: cu fericită inspirație plastică e surprinsă fulguranta apariție feminină, în elanul corpului aureolat de valurile ivorii. În catrenul al doilea, apariția zeului, faunesc și gestul răpirii. Dacă primul terțet zugrăvește spectacolul răpirii prin uluirea mulțimii, finalul exprimă apoteoza, versul sugerează elan spre infinit („erige“ — „ridică“, „azul“ —

„albastru"). Arta poetului evoluează pe registre sensoriale diferite. Formele și culorile, în irizări matinale, îmbracă nuanțe pastelate preferate de moderniști („albastrino" — „albăstrui", — „azul" — „albastru", — „blanco" —„alb"). Alte grupări de adjective aduc efecte complimentare („obscuro" — „obscur", „sonoro" — „sonor"), în subtil joc de antiteze. Structura sonetului este de o remarcabilă măiestrie tehnică, dar ușurința cu care mînuiește această delicată formă poetică nu înlătură o anume impresie de fixitate și răceală.

Mexicanului Salvador Diaz Miron, Parnasul i-a insuflat predilecția pentru sonorități limpezi, pentru contururi ferme și căutarea aparențelor picturale și mai ales sculpturale. Dar uneori, expresia alunecă în sentențiozitate și academism rece. Căutarea stăruitoare a efectelor formale readuce căldura vibrației interioare, ca și în sonetul *A ella (Ei)*:

Semejas esculpida enel más fino
hielo de cumbre sonrosado al beso
del sol, y tienes ánimo travieso
y eres embriagadora como el vino.

(„Pari sculptată în cea mai fină / gheață de pe culmi, îmbujorată de sărutarea / soarelui, și sufletul ți-e ștrengăresc, / și ești îmbătătoare ca și vinul.")

Adesea, mai ales în volumul *Lascas (Așchii de piatră)*, caută concizia extremă ce este pîndită de obscuritate. Comparația s-ar putea face cu „conceptiștii" spanioli, după cum am putea vorbi și de unele analogii cu Mallarmé.

În sfera confluențelor parnasiene [1], dar în manifestări discrete, se înscrie și opera lui Manuel José Othón. Poetul mexican i-a cunoscut pe adepții „artei pentru artă", mai ales pe Heredia, ale cărui versuri le adoptă ca moto la una din culegerile sale. Adept al cultului frumuseții formale, Othón ajunge la un remarcabil nivel de puritate și armonie stilistică. Forma preferată rămîne și pentru el sonetul, pe

[1] Alberto Altamirano, *Influence de la littérature française sur la littérature mexicaine (Influența literaturii franceze asupra literaturii mexicane*"), Cosmos, Mexico, 1935.

care îl respectă în structurile clasice ale speciei pe care le rafinează cu gust. Poezia se distinge prin obiectivitate, în sensul parnasian al eliberării de tonurile confesiei romantice și tinde spre stăpînirea vizuală a lumii, dar fără forța înlănțuirilor grandioase ale lui Leconte de Lisle. Unei viziuni de ansamblu cu aspirații cosmice, el preferă dezvoltările modeste fragmentare, diluate în tablouri și schițe la care structura celor patrusprezece versuri se acordă firesc:

El cielo gotos de cristal rocía
en corolas y muérdagos. Los vientos
tañen las ramas de la selva umbria.

(Crepúsculos)

(„Cerul picură picuri de cristal / în corole și-n vîsc. Adierile / fac să vibreze strunele crengilor pădurii umbroase.“ — „Amurguri“)

Iubirea ferventă pentru natură, în aceste sonete, atinge expresii de un echilibru clasic:

Tramonta el sol. Esmalta la colina
de su postrera luz con el escaso
fulgor, que va envolviendo en el ocaso
con su túnica blanca la neblina

Deslarátase la húmeda calina
en la llana extensión del campo raso,
Y ya por el Oriente, paso a paso,
la silenciosa noche se avecina.

(„Apune soarele. Smălțuiește colina / cu ultima-i lumină cu puțină / strălucire, pe care o învăluie în asfințit / cu tunica-i albă, ceața. / Se destramă negura umedă / pe neteda întindere a cîmpului deschis / și deja din Răsărit, pas cu pas, / noaptea tăcută se apropie.“)

Lumina irizată, agonizantă a amurgului, ca și cea strălucitoare a răsăritului de soare, liniștea confuză și amenințătoare a nopții tropicale, densa vegetație a pădurii încîntă plastic ochiul acestui artist îndrăgostit de natură *(El Himno de los Bosques — Imnul pădurilor)*. Ca și la Leconte de Lisle (pe care se pare că l-a avut ca model în reprezentarea pădurii tro-

picale), peisajul se definește cînd prin contur, cînd prin culoare, cu o subtilă notație a nuanțelor de lumină și de umbră. Poetul are darul de a reține linia lucrurilor, culoarea lor, cu o remarcabilă memorie vizuală, cu o imaginație exactă. Contemplarea pădurii tropicale, cu formele ei ondulatorii și vocile confuze, este exprimată într-un joc de impresii auditive, realizat în mod fericit, prin alternări de aliterații. Dar în poezia peisajului se resimte la Othón experiența omului de cultură, care adaugă la observația directă, la amintirea peisajului contemplat, memoria lecturilor bucolice: Virgiliu, Chénier. Vibrațiile acestei poezii sînt mai mult meditative decît sentimentale. Din contactul cu natura, impresia cea mai profundă rămîne sentimentul vieții universale. Dar pe cînd la Leconte de Lisle spectacolul naturii contribuia la agravarea răului interior, ducîndu-l la ideea morții — natura, mormînt mereu deschis — Othón concepe viața în eternitatea ei, moartea nefiind decît o aparență.

Nimic nu moare, germenul ascuns
Crisalida învăluită în inima ei
Celula și grîul... toate dorm...

(Elegia)

Filozofia sa orgolioasă se inspiră din aceea a lui Anaxagora, spiritul fiind creatorul și sufletul lucrurilor pe care le modulează după voia sa.

Julio Herrera y Reissig, în pasteluri, aduce stilizări de atmosferă și imagini simboliste, alături de cele parnasiene, ca în terținele finale ale sonetului *La Huerta (Grădina)*

Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo...
No llega un solo eco de lo que al mundo asombra,
a la almohada de rosas en que sueña la huerta.
Y en la sana vivienda se adivina la sombra
de un orgullo que gruñe come un perro a la puerta.

(„Se-ntunecă. O mistică maiestate își moaie degetul / gînditor în buzele nopții fără teamă... / Nu mai ajunge nici măcar un ecou al uimirilor lunii / la perna de roze pe care visează grădina. / Iar în odaia sănătoasă se ghicește umbra unui orgoliu ce mîrîie ca un cîine la poartă.“)

Amado Nervo, poet mexican, se regăsește în renașterea orientală a Parnasului. Orientul profund îl atrăsese pe Leconte de Lisle care, în spiritul de emulație savantă a secolului, descifra mesajul spiritual al vechilor civilizații asiatice. Teoria iluziei semnifica într-un fel un răspuns personal dat de înțelepciunea indiană la angoasa sa metafizică; iar Nirvana consolatoare servea de refugiu pesimismului său. Imitator aplicat al doctrinarului parnasian, Nervo evocă Orientul budic în poeme cu veleități „metafizice", *Brahma no piensa (Brahma nu gîndește)* al cărui model este *La Vision de Brahma. El Maya (Maya)* și *Identitad* sînt meditații laborioase în jurul teoriei brahmanice a Iluziei. Lumea sensibilă nu este decît un vis, visul lui Brahma, pe care Maya îl împodobește cu imagini iluzorii și efemere. Oamenii iau aceste aparențe drept realitate.

În genere, Orientul profund, filozofic, nu a găsit aderenți în rîndurile moderniștilor, a căror natură este mai curînd senină, evitînd din instinct tulburările metafizice, atașați cu pasiune formelor și culorilor, realității ce impresionează direct sensibilitatea lor înflăcărată. Orientul biblic le oferă tablouri decorative, plăsmuiri imaginative înflăcărate (R. Darío, Herrera y Reissig, Julian del Casal).

Reflexe orientale se infiltrează și în meditația lirică a lui Guilliermo Valencia, poet columbian. *Los Camellos (Cămilele)* este deopotrivă un poem al peisajului exterior, cu reminiscențe din *Les Elephants*, ca și al peisajului interior. În jurul cămilelor, care înaintează în mișcări lente, neregulate, se întinde nisipul ca o mare:

Dos lánguidos camellos de elasticas cervices
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia
los cuellos regocidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia.

(„Două cămile tînjinde cu spinări elastice / cu ochi verzi luminoși și pielea mătăsoasă și blondă / cu grumazurile adunate și nările umflate / cu pași mari măsoară un deșert din Nubia.")

Strofa inițială, o descriere plastică, cu un cromatism precis (verdes, rubia), creează o stare egală de liniște. Reprezentarea animalului este realistă, sugerînd, ca și în tratarea parnasiană a temei, vibrație la viața universală din jur, ca depozitar al unei scîntei din această viață. În zugrăvirea

cadrului exotic aduce culoarea locală. Tema exotică se dezvoltă în cadrul unei meditații pe marginea vestigiilor străvechi:

> Dijeron las Pirámides que el viejo sol rescalda;
> Amamos la fatiga con inquietud secreta.

(„Au spus piramidele pe care bătrînul soare le încălzește / Iubim oboseala c-o tainică neliniște.“)

Meditația se adîncește. Peste ariditatea și indiferența naturii, peste adversitatea timpului, se înalță, perenă, arta:

> Solo el poeta es lago sobre este mar de arenas.
> Solo su artería rota la Humanidad redime.

(„Doar poetul e lac pe această mare de nisip / Doar artera sa ruptă mîntuie omenirea.“)

Modernismul bolivian dă în persoana lui Jaimes Freyre, prieten al lui Rubén Darío, cu care fondează *Revista de América* de la Buenos Aires (1896), expresia estetizantă a Parnasului. Reia structurile tradiționale, pe care le modelează pînă la virtuozitate, ca în *Canción de la primavera (Cîntecul primăverii)*, care evocă în imagini decorative lumea grațioasă de fauni și nimfe a lui Banville și în care repetițiile creează armonii muzicale:

> En la fría y suave marmórea blancura
> Eros labra el nido con risas y besos,
> y hay rojos rubores y fuego y ternura
> en la fría y suave marmorea blancura...
> ...Se tiene con sangre de las rosas rosas,
> y el Fauno contempla desde la espesura,
> la fría y suave marmorea blancura...

(„În recea și suava albeață marmoreană / Eros își durează cuibul cu rîsete și sărutări / și găsești roșii îmbujorări și foc și tandrețe / în recea și suava albeață marmoreană.“)

Același, în *Castalia Bárbara*, un ciclu de 13 poeme, din 1899, evocă mitologia popoarelor „barbare“. Personajele poemelor sînt elfi și alte făpturi supranaturale. Elful inspirase lui Leconte de Lisle un grațios poem în stil baladesc, în deca-

silab cu cezură regulată la emistih, ce îi conferea un ritm rapid și ușor, cu refren la început și la sfîrșit, ca și între unele strofe, cu efecte muzicale. În mijlocul armoniei feerice a peisajului, apare o disonanță: moartea cavalerului. Freyre împrumută decorul de la Leconte de Lisle. Pune, de asemenea, accentul pe desfășurarea dramatică, reducînd la minim, așa cum făcuse și poetul francez, elementele romantice de pitoresc și macabru din cîntecul folcloric germano-scandinav aflat la sorgintea poemului.[1] Este o poezie generatoare de atmosferă: o Scandinavie cețoasă, stranie, populată de apariții legendare.

Transpunerile de artă, formulă poetică izvorîtă din tentația unor oameni de artă (Gautier, parnasienii) de a da o tălmăcire literară operei picturale contemplate — se integrează în modalitățile modernismului. Astfel, Guillermo Valencia, în culegerea *Ritos (Rituri)*, dă expresie poetică statuarei lui Michelangelo, inspirat de robustețea și inteligența interiorizată a operelor renascentiste *(Moïses)* sau inspirat de cizelura fină și de strălucirea metalică a unei efigii latine *(La medalla de César — Medalia lui Cezar)*. Maniera evocării, structurile antitetice, contururile luminoase mărturisesc contactul strîns cu sonetele lui Heredia.

Cea mai sugestivă ilustrare a acestei forme particulare de reprezentare poetică o oferă Julian del Casal, în ciclul *Mi museo ideal*[2] *(Muzeul meu ideal)*. Consemnăm sonetul inspirat de Gustave Moreau, în care apar sensibile interferențe cu arta franceză contemporană. Poetul nu urmărește conturarea unui portret descriptiv sau psihologic al artistului omagiat. Figura pictorului, idealizată, este situată pe un piedestal de adorație ferventă. Cuvinte ca „aureolat", „mirt", „laur" aparțin lexicului despre erou din limbajul poeților clasici:

Rostro que desafía los crueles
Rigores del destino: frente austera
Aureolada de larga caballera,
Donde al mirto se enlazan los laureles.

(„Chip care sfidează crudele / rigori ale destinului; frunte austeră / aureolată de lungi plete / în care mirtul se împletește cu laurii.")

---

[1] J. M. Faurie, *op. cit.*, p. 257.
[2] Din volumul *Nieve (Zăpadă)*.

Moreau devine obiect de cult pentru că pînzele sale au evocat cu patos glorioasele epoci dispărute: „La nostalgia febril de otras edades" („Nostalgia febrilă a altor vîrste").

Casal orînduiește poemele din *Nieve* în secțiuni ale căror titluri sînt împrumutate din artele plastice *(Mi museo ideal, La gruta del ensueño — Peștera visului — Cromos espanoles — Stampe spaniole* ș.a.*)*, preferință care relevă o filiație parnasiană. Termeni ca „Bas-reliefs", „eaux fortes", „amphores", „médailles" din artele figurative erau frecvente la poeții francezi în *Trophées (Trofee)* sau *Poèmes saturniens (Poeme saturniene* între altele).

Construcția sonetului lui Casal mărturisește o remarcabilă siguranță în mînuirea acestei delicate structuri lirice, în care avea maestru pe Heredia. Alege cuvîntul unic, epitetul revelator. Evoluează pe registre senzoriale diferite. La pitorescul formelor și culorilor se adaugă efecte complimentare, rezultînd din rafinate îmbinări de termeni („luz fosfórica" — — „lumină fosforescentă, „livido horizonte" — „orizont palid"). Desprindem, din ciclul deja citat (Cromos españoles), catrenele sonetului *Una Maja (O «maja»)*:

Muerden su pelo negro, sedoso y rizo
los dientes nacarados de una peineta
y surge de sus dedos la castañeta,
cual mariposa negra de entre el granízo.
Pañolín de Manila, fondo pajizo,
que a su talle ondulante firme sujeta,
echa reflejos de ámbar, rosa y violeta,
moldeando de sus carnes todo el hechizo.

(„Mușcă părul ei negru, mătăsos și ondulat / dinții de sidef ai unui pieptem / iar dintre degetele ei răsare castanieta / ca un fluture negru din grindină / o basma de Manila, fond de culoarea paiului, / ce mijlocu-i unduitor i-l strînge, / aruncă reflexe de ambră, roză și violetă / modelînd întreaga vrajă a formelor ei.")

Demersul nostru de a clarifica rolul jucat de parnasianismul francez în geneza parnasianismului și a modernismului spaniol a însemnat pătrunderea în cutele unui amplu proces

de modernizare a limbajului poetic, de sincronizare a sa cu sugestiile oferite de lirica europeană. A reieşit limpede faptul că poezia franceză a dat tonul înnoirilor și a exercitat un remarcabil ascendent asupra acestor literaturi tinere.

Lectura unui material vast și compozit, cu valoare inegală, aparţinînd unui mare număr de poeţi ai tinerelor literaturi americane de limbă spaniolă, antrenaţi în modernism — din care am reţinut figurile cele mai semnificative (Darío, Othón, Valencia, Casal) — ne-a dus la desprinderea modurilor parnasiene, aflate în convergenţă cu cele simboliste. S-a impus constatarea că Parnasul atrage pe acești poeţi mai ales prin aspectele tematice (mitologie elenică, vechile civilizaţii, contemplarea artei) și formale (ridicarea cuvîntului pe tărîmul plasticii și o stăruitoare înclinare spre prelucrări prozodice rafinate). Din sinteza artei cu pozitivismul, element esenţial în estetica Parnasului francez, moderniștii reţin exclusiv aspectul artistic. Evaziunea în lumea „artei pentru artă", departe de orice utilitate, îi atrage, poate cu o compensaţie faţă de viaţa practică, dăruită de cei mai mulţi dintre ei zbuciumatelor lupte politice naţionale. Se cuvine relevată contradicţia dintre idealul parnasian de artă cu absenţa socialului și conștiinţa lor puternică a apartenenţei la o patrie. Lupta și frămîntările pentru emancipare, pentru stabilirea unui echilibru politic se prezintă ca un complex psihologic particular. În climatul literar întîlnim adesea o stare de neliște, tendinţe spre versatilitate, tatonări, nevoia refugiului într-un spaţiu spiritual trainic pe care-l găseau în lumea valorilor latine.[1]

Parnasul trăiește în America latină într-o impresionantă producţie lirică, în figurări de multe ori de evidentă resursă livrescă, dar care și-a avut eficacitatea pentru crearea unei atmosfere de intelectualitate, de depășire a manifestărilor îngust locale, de ieșire din criză. Pe de altă parte, mișcarea franceză a stimulat unele creaţii remarcabile, în care detaliile de împrumut sînt dominate prin cultură, imaginaţie, lirism.

Dacă, la nivelul criticii naţionale latino-americane, se acceptă în general ideea existenţei parnasianismului sub forma integrării în simbioze moderniste, în care intră și alte tipologii lirice, — la nivelul confruntărilor comparatistice, s-a

---

[1] Rufino Blanco-Fombona, *Antologia de poetas modernistas americanos (Antologia poeţilor moderni americani)*, Garnier, Paris, 1913.

impus investigației noastre o concluzie mai nuanțată. Considerăm, prin urmare, că parnasianismul are o prezență clar conturată și lesne delimitabilă în creațiile moderniste. Se constată chiar adoptarea, nealterată de alte accente, a unor elemente tematice și structuri stilistice parnasiene. În acest sens, putem desprinde în ansamblul creației unor poeți moderniști compuneri lirice integral parnasiene. Am opina chiar pentru situarea parnasianismului latinoamerican în poziție de alăturare față de simbolism și alte tipologii, de coexistență paralelă cu ele, nu de integrare în sinteze organice. La această evaluare ne obligă parcurgerea unui mare număr de poeme, în care strălucesc, cu timbrul propriu acestei zone, exuberant cromatic, — valențele Parnasului european. În sprijinul opiniei noastre, invocăm de asemenea unele atitudini recente ale conștiinței critice sud-americane și care denotă un nou interes pentru curentul ce ne stă în atenție, așa cum rezultă și din antologia intitulată semnificativ *Poetas parnasianos y modernistas (Poeți parnasieni și moderniști)*[1].

Vitalitatea deosebită a variantei latino-americane a Parnasului, cu prelungiri în secolul nostru, își găsește explicația și în factori de ordin cultural-istoric: lipsa unei tradiții, frămîntări politice, apelul la fondul spiritual latin ca invocare de temeiuri și apărare în fața tendințelor dominatoare ale culturii vecine, nord-americane. Prin difuzarea operelor de la o țară latină la alta, prin contactele strînse dintre poeții aparținînd unor state diferite, dar legați prin conștiința orgolioasă a apartenenței la comunitatea hispanică, — creația modernistă se impune ca o specifică dimensiune americană.

Parnasul în Spania. Fără mari adeziuni, cu un număr restrîns de adepți, parnasianismul nu s-a impus în Spania ca o mișcare distinctă, chiar dacă unii poeți — Rueda, Alançon — au recurs la motive și procedee ale școlii franceze. Elementele parnasiene au interferat adesea reflexele simboliste și s-au dezvoltat mai ales în formula modernismului, introdus în țară de Rubén Darío. Prin răsunetul creației proprii, cît și prin acțiunea de propagare teoretică a mișcării, Rubén Darío a îndeplinit rolul de intermediar activ și eficace, în pătrunderea modernismului în Spania, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru. În ce privește atmo-

[1] Editorial J. M. Cajico jr. S. A., Puebla Mexico, 1960.

sfera spirituală, Federico de Onis definește modernismul ca „formă hispanică a crizei universale a literelor și spiritului, care inițiază începînd din 1885 disoluția secolului al XIX-lea". Starea de spirit este generată de cauze social-istorice. Detestarea burgheziei, nemulțumirea față de prezent, un dezacord general cu spiritul epocii realiste duc pe planul artei la noi atitudini și soluții. Refuzul artistului de a se mai face ecoul neliniștii sociale sau ideologice conduce la teoria „artei pentru artă", la o artă aristocratică. Prozaismului stilistic cultivat de sensibilitatea scientistă i se substituie cultul frumuseții formale. Pe de altă parte, ideile estetice ale modernismului vin în convergență cu multe din ideile „generației de la '98", orientare literară preocupată în principal de înnoirile prozei, dar care este deopotrivă expresia căutărilor intelectuale ale artistului modern. Apărute cam în același timp, cele două tendințe se acordă mai ales în aspirația de europenizare, de deschidere a literaturii spaniole. Mai generos receptiv se manifestă modernismul.

Se simțea, așadar, nevoia unei reacții împotriva poeziei realiste și academizante din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care stăruia în teme și motive prozaice, amprentă a modului de viață burghez. Pe de altă parte, poetica inovatoare a lui Rubén Darío viza deopotrivă stilul retoric și pitorescul facil al unui anume postromantism. Și totuși, pe teren iberic, legăturile cu tradiția romantică au rămas puternice. Astfel, Nuñez de Arce, a cărui poezie se acordă cu Parnasul prin cult formal, stil laborios, concentrare lapidară a expresiei ca și prin tematică (*La Visión de Fray Martín — Viziunea lui Fray Martin*, o proiecție istorică și filozofică sau *Ultima Lamentación de Lord Byron — Ultima lamentare a Lordului Byron*, în care tema romantică a grecilor răzvrătiți este stilizată în structuri parnasiene), — nu se poate elibera însă de ornamentația retorică manierist romantică.

În corelație cu viziunea despre lume a artistului spaniol, cu sensibilitatea sa estetică, și timbrul parnasianismului va fi în Spania deosebit de cel francez și chiar de cel american. Influența poeziei franceze este certă și ea se exercită în toiul unor dispute declanșate de adepții tradiției imediate. Pe primul plan se situează Leconte de Lisle, cu preocuparea de frumusețe formală și cu reconstituirile și evocările istorice și legendare. Tonurile strălucitoare ale exotismului parnasian

sînt adoptate de acești artiști înclinați temperamental spre voluptăți cromatice.

La coloratura proprie variantei spaniole a Parnasului, trebuie să adăugăm infiltrările simboliste, relevante îndeosebi în structurile muzicale ale versului, sugerate de eufonismul delicat și interiorizat al lui Verlaine. Pe de altă parte, cu o acută intuiție a devenirii poetice, moderniștii spanioli au știut să scoată la iveală din lirica unor înaintași (primitivii spanioli, Gongora mai ales) acele acorduri ce vor contribui la înnoirea limbajului liric: laborioasă tehnică poetică, jocuri de obscuritate și claritate stilistică, inversiuni sintactice.

Dintre poeții acestei epoci, cea mai directă aderare la Parnas o manifestă Manuel Machado, al cărui contact direct cu Parisul literar a fost relevat. „Hrănit din cea mai pură sevă franceză el pare că scrie versuri pe care cu siguranță le-a gîndit în această limbă."[1]

Lirica lui Manuel Machado trăiește prin culoare și eleganță descriptivă. Maniera de tratare a motivelor, chiar și a celor populare andaluze, este caracteristică printr-o anume răceală a tonului impersonal.

Dar cele mai semnificative aplicări parnasiene în arta poetului nostru apar în tălmăcirile lirice ale frumosului pictural, într-o suită de transpuneri în versuri ale capodoperelor de la muzeul Prado, ce unește atmosfera plastică cu evocarea aluzivă a realității istorice. Cu o bogăție cromatică mînuită cu discreție, grație și reținută căldură interioară, portretele sale egalează modelele parnasiene (Heredia). Mai mult încă, credem că unele sonete sînt superioare modelelor prin accentul de emoție interioară ce lipsește adesea versurilor lui Heredia sau Gautier. Tabloul este intuit plastic cu o sensibilitate de artist modern care nu este străin de sugestiile impresionismului. Sensuri ascunse, nuanțe imperceptibile sînt captate într-un detaliu fericit ales sau în justețea adjectivației, ca în

---

[1] *Revue*, 1.VII.1906, p. 87. Apud Dietrich Rall, *Die zeitgenössische spanische Literatur im Spiegel französischer Zeitschriften von 1898 bis 1928 (Literatura spaniolă contemporană oglindită în presa franceză de la 1898 la 1928)*, Philosophische Facultät der Eberhard-Karls-Universität, Tübingen, 1968.

Felipe IV (Filip al IV-lea), poemul inspirat de portretul lui Velázquez:

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez como la tarde
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

(„Nimeni nu-i mai curtean nici mai fin / decît regele nostru Filip, Domnul să-l aibă-n pază, / îmbrăcat veșnic în negru din cap pînă-n picioare / Pielea-i e palidă ca seara / și obosit aurul părului său unduios / și-albastrul ochilor săi, temător. / Pe-augustul său piept generos / nu tulbură nici bijuterii nici lănțișoare / neagra catifea tăcută / Și-n loc de sceptru regal, abia susține / cu-o galantă delăsare o mănușă în fața / mîinii lui albe cu vine albăstrii.“)

Poemul debutează în ton discursiv, voit naiv, sugestiv arhaic, ecou rafinat al stilului cronicilor de epocă. Restituie, în termeni simpli, adevărat joc contrapunctic de culori și forme, emoția uimită pe care omul reprezentat ar trezi-o în sufletul mulțimii. Emoția își are ca resort contrastul dintre înfățișarea fizică de o austeră simplicitate umană de pe pînză și aureola mitică a puterii monarhice reflectată difuz în atmosfera poemului.

Ciclul *Museo (Muzeu)* indică o orientare programatică; fiecare subciclu are ca temă de inspirație o epocă distinctă din istoria picturii: Primitivos, Renacimiento, Siglo de oro, vîrsta „rococo“. Istoria țării retrăiește transfigurată în pictură și aceasta e tălmăcită în poezie. Tablourile sînt de o simplitate evocatoare: „Una plaza tranquilla... La blanca tapia de un convento...“ Scrupulul istoric merge pînă la consemnarea pictorilor inspiratori: Beato Angelico, Botticelli, Leonardo, Veronese, Rubens etc. Reținem un portret de

Van Laethen, *Doña Juana, La Loca*, pentru a sublinia arta aluzivă cu care Machado exprimă impresia de convenționalism, de absență a vieții, de încremenire:

Hierática visión de pesadillla,
en medio del paisaje está plantada
— alto el brial y la color quebrada —
la reina doña Juana de Castilla.

Liso el pelo a ambos lados de la frente,
bajo el velludo de la doble toca...
Ausente la palabra de la boca
y de los ojos el mirar ausente.

(„Hieratică vedenie de coşmar / în mijlocul priveliştii stă nemişcată — cu lunga-i rochie de culoare stinsă / regina, doña Juana a Castiliei. / Părul lins de amîndouă părțile frunții / sub catifeaua tocei duble. / Absentă vorba din gură / și din ochi privirea absentă.“)

Primul catren mărturisește înrudiri cu arta simbolistă („hieratica vision“ — „viziune hieratică“), ca și nonconformismul la canoanele frumosului. Al doilea catren e pur parnasian, prin descripția exactă a amănuntului concret și prin comentariul liric sobru.

Dacă sonetul inspirat de Doña Juana exprimă absența vieții, cel închinat tabloului lui Tizian *(Carlos V)* simbolizează apogeul vitalității și puterii. Imaginea este acuzat vizuală, conturul ferm, comparația sugestivă („ojos de lobo“ — „ochi de lup“), epitetul, — de o plasticitate energică și frustă (socarrón, carnoso), — subliniază nota senzorială a renascentismului italian:

Todo es de este hombre gris, barbo de acero,
carnoso labio, socarrón y duros
ojos de lobo audaz, que, lanza en mano,

recorre su dominio, el orbe entero,
con resonantes pasos, y seguros
En este punto lo pintó el Tiziano.

(„Totul e cenușiu la omul acesta, barbă de oțel / cărnoasă buza batjocoritoare și duri / ochii de lup îndrăzneț, care cu lancea-n mînă / își străbate domeniul, lumea întreagă, / cu pași răsunători și siguri. / Aici îl pictă Tizian.“)

Finalul, cu închidere în maniera sonetului clasic, întărește ideea portretului (conștiința lucidă a puterii absolute), prin gradarea ascendentă a termenilor ce semnifică puterea și a imprimării unui ton solemn și elevat.

În *Oriente*, sonet inspirat de Antoniu și Cleopatra a lui Heredia [1], iubirea apare ca un joc al forțelor magice, poetul evocînd o atmosferă exorcizantă orientală, cu influențe, presupunem, folclorice locale (romanceros).

Contacte parnasiene se regăsesc și în evocările atmosferei galante franceze *(Miniaturas — Miniaturi)*. Apar parcurile de la Versailles, în compuneri lirice scurte, de inspirată perfecțiune formală, pe teme ce evocă fantezismul francez pînă și în titluri: capricii, fantezii, figurine, pantomime. O „primăvară" are ca moto un vers de Carducci. Lumea acestor poeme este artificială cu grație și transparență, omagiu iberic adus artei lui Watteau și a contemporanilor săi *(Escuela francesa — Școala franceză, Siglo XVIII — Secolul XVIII* sau *L'Indifférent — Indiferentul)*. În *Jardín neoclásico*, Machado alătură, cu dezordine aparentă, tablouri plastice, într-o poezie senină a evocării senzoriale:

„Macizos de arrayán cuadros... wellintónias...
Bancos de pieda... Un grupo clásico de la Gracias..
Los cipreses se hacen, junto de las acacias
— levemente inclinados —, rígidas ceremonías ..."

(„Masive tablouri wellingtoniene împăinjenite / Bănci de piatră.. Un grup clasic al grațiilor / Chiparoșii își fac, alături de salcîmi / — ușor înclinați — rigide ceremonii.")

În transpunerile descriptive, Manuel Machado se deosebește de parnasieni prin meditația interiorizată și nostalgică sugerată de cuvînt. Îndărătul formelor și a trăsăturilor portretului contemplat, el caută viața interioară *(El caballero*

---

[1] Acesta este foarte admirat de spanioli. Pardo Bazón consideră că parnasianismul său atinge perfecțiunea (în *Obras Completas — Opere complete*, t. 41, Ed. Renacimiento, p. 262). Iar Azorin, ca și unii predecesori (Leopoldo Alas „Clarin" în *La Prensa*, din sept. 1893, între alții), consideră că trăsăturile stilistice parnasiene, ca și picturalul, plasticitatea, sculpturalul din sonetele lui Heredia sînt trăsături caracteristice ale liricii spaniole (V. Azorin, scrisoare către Aurelio Vinas, din Paris, 10 dec. 1938). Apud S. Szertics, *op. cit.*, p. 245—246.

de la mano al pecho — Cavalerul cu mîna la inimă sau *La Infanta Margarita — Infanta Margareta).* Aceeaşi reflecţie interiorizată însoţeşte comentariul liric la cunoscutul tablou al lui Rembrandt: *La leccion de anatomía (Lecţia de anatomie):* („...vencedor de luz y sombra / Y el dolor tuvo su primer retrato, / y la miseria su pintor soberbio" — Învingătorul luminii şi tenebrelor / Şi prima sa imagine a fost durerea / iar mizeria, maestuosul său pictor.)

Ca şi italianul Boito, el încearcă să descifreze sensuri ce nu apar în actul de contemplare exterioară a tabloului: omagiul adus ştiinţei nu-l mulţumeşte. El caută în adîncuri drama omului răpus de moarte.

Parnasianismul lui Manuel Machado are ca amprentă proprie o tenace căutare a frumosului, tradusă prin tendinţa dilatării laturii estetizante a doctrinei: perfecţiune formală, tema operei de artă. Servită de un talent puternic şi original, arta sa nu alunecă în decoraţie convenţională sau manierism. În artă, el caută sufletul artistului sau al modelului, „la luz interior", prilej de comprehensivă meditaţie asupra omului din toate timpurile. Discursul său poetic nu are limpezimea metalică a celui parnasian. Cuvîntul, adesea aluziv, expresie deschizătoare de conotaţii nedefinite, trădează interferenţe simboliste.

Doctrina „artei pentru artă" şi Parnasul au exercitat într-o literatură de mare tradiţie ca cea spaniolă, o acţiune parţială, dar bogată în semnificaţii, în cadrul unui proces complex de înnoire a limbajului poetic. Sonetul, discurs liric caracteristic acestei sfere literare, ia o nouă amploare. Pe de altă parte, modulaţiile stilului nu răsfrîng totdeauna limpezimea parnasiană. Lucrătura fină, amănuntul decorativ, artificiul, antiteza, interferările de planuri ingenioase, imagismul ostentativ, sînt tot atîtea procedee de reminiscenţă barocă, cărora estetismul parnasian le-a dat o nouă forţă de afirmare.

d) ÎN ALTE LITERATURI

„La Jeune Belgique" şi Parnasul. Urmărirea răsfrîngerilor parnasianismului într-un peisaj literar în care nu mai are de înfruntat barierele de limbă, cum este literatura belgiană de

expresie franceză, ne conduce la stabilirea unor aspecte specifice ale difuzării și receptării curentului. Din perspectivă istorică, trebuie să ținem seama de faptul că una și aceeași limbă comunică realități naționale diferite și că arta poartă amprenta climatului istorico-social în care s-a dezvoltat. Literatura ce ne stă în atenție își are indicii naționali ai culturii proprii bine conturați. În ceea ce privește conținutul specific al curentului în cadrul belgian, o primă constatare este absența unei tradiții clasice ca în Franța. Lipsindu-i fondul clasic, literatura belgiană n-a cunoscut cristalizări estetice care să imprime talentelor locale o ideologie și o disciplină.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea stă sub semnul unor intense preocupări — pe plan estetic-literar — de depășire a situației de literatură provincială, în care literele belgiene se aflau de secole. Revista *La Jeune Belgique* (care continuă, din 1881, ideile predecesoarei sale, *La Jeune Revue*), stimulează mișcarea de reînnoire literară. Conducătorul ei, Max Waller, spirit activ, grupează în jurul revistei un mănunchi de scriitori talentați, de orientări diferite, dar animați de aspirația creării unei conștiințe literare într-un climat național. Ideile estetice ale revistei, vehiculate în articole programatice și în dispute de cenaclu, sînt eclectice. Poetica lui Leconte de Lisle stă alături de aceea a lui Baudelaire; deopotrivă admirat fiind și Flaubert. Dealtminteri, revista va îmbrățișa ulterior ideile realismului și ale naturalismului. Ceea ce ne interesează este prima fază a activității revistei, în care se militează pentru idealurile parnasiene și se vehiculează teoria „artei pentru artă". Semnificativ este faptul că impunerea Parnasului are loc în cadrul combaterii simbolismului, în care scriitorii simțeau că nu se pot manifesta original, rămînînd o ramură a simbolismului francez. Scriitorii ce îmbrățișează idealul parnasian de artă, îl conexează cu idealul dezvoltării literaturii naționale și doresc să se afirme la Bruxelles, nu la Paris, cum este cazul lui Albert Giraud.

O preocupare de înnoire, în cadrul realităților naționale, de intelectualizare a literaturii prin contactul cu clasicismul modernizant al școlii lui Leconte de Lisle, de ieșire din sfera tematică a unei literaturi înclinată spre didacticism, — acestea sînt aspectele generale ale parnasianismului belgian. Eficiența lor poate fi comparată cu a primului „Parnasse

contemporain": „Noi am reacţionat în Belgia cum au reacţionat parnasienii în 1866 în Franţa, în împrejurări asemănătoare, în acelaşi spirit şi prin aceleaşi mijloace", recunoştea Gilkin, unul dintre adepţii marcanţi ai mişcării, în paginile aceleiaşi reviste *La Jeune Belgique*.

Am afirmat că orientarea revistei este eclectică, în adevăr, demarcaţia faţă de simbolişti nu este foarte fermă, la început. Rodenbach, Verhaeren, Mockel, viitori simbolişti ferventi se înscriu printre colaboratori, alături de parnasieni statornici ca Giraud sau Gilkin. Polemica antisimbolistă a parnasienilor va începe mai tîrziu, odată cu apariţia revistei *La Wallonie*, în 1886, ce va deveni tribuna simbolismului belgian. Aceasta va duce la o sciziune între colaboratori şi la slăbirea prestigiului revistei lui Waller.

Doctrina grupării, căreia i s-au obiectat unele confuzii, este expusă în numeroase articole programatice în care se impun pe prim plan ideile Parnasului. Se proclamă principiul „artei pentru artă", în toiul unor polemici cu Edmond Picard, apărătorul artei sociale, în cadrul revistei sale *L'Art moderne*. Autonomia artei faţă de problemele politice, sociale şi religioase este poziţia pe care se situează Albert Giraud în articolele sale estetice din anii 1883—1884, ca şi Gilkin, a cărui opinie în problemă o cităm: „Formula de « artă pentru artă », însemnînd că vrem să fim artişti, nimic altceva decît artişti... Arta nu este un instrument de convingere în slujba unei cauze. Calul înaripat nu se pune la jug; nu se înhamă la nici o căruţă. Destinaţia sa nu este să lucreze pămîntul, ci să zboare în cerurile înstelate".[1] Remarcăm, de asemenea, contribuţia teoretică a lui Giraud, care cere artistului să-şi dirijeze cu voinţă şi ştiinţă inspiraţia şi în acelaşi timp să aibă conştiinţa clară a finalităţii operei sale şi a mijloacelor de care dispune. Ca şi Leconte de Lisle, cere operei de artă atingerea frumosului ca finalitate supremă: „A cere artei altceva decît Frumuseţe, este o erezie".

În numele idealului estetic parnasian, Giraud se îndreaptă împotriva şcolii naturaliste şi a tendinţei acesteia de a face din artă o copie prozaică a realităţii, dezvoltînd teoria transfigurării naturii şi a existenţei umane prin visul şi imaginea

---

[1] *La Jeune Belgique*, 1881, p. 92 şi 217; apud H. Liebrecht, *Albert Giraud*, Bruxelles, 1946, p. 32.

interioară a artistului. Poezia devine refugiu, în care poetul scapă de tirania evenimentelor și de obsesia copleșitoare a mulțimilor. Recluziunea în turnul de fildeș, atitudine orgolioasă, tipic parnasiană, a poetului nostru este exprimată în versuri ce amintesc *Les Montreurs* :

La multitude abjecte est par moi détestée,
Pas un cri de ce temps ne franchira mon seuil
Et pour m'ensevelir loin de la foule athée
Je saurais me construire un monument d'orgueil.

(„Mulțimea abjectă o detest / Nici un strigăt al acestei vremi nu-mi va trece pragul / Și ca să mă îngrop departe de mulțimea atee / Voi ști să-mi clădesc un monument de orgoliu").

Credincios atitudinii sale, Giraud nu va adera la tema comunității umane, a orașului tentacular, prezentă în versurile lui Verhaeren, între alții.

Din tematica modelelor, reconstituirile istorice, latine, grecești și orientale, ca și „transpunerile de artă" sînt preferate de parnasienii belgieni. Viziunea lor filozofică, fără profunzimi, găsește rar acorduri cu gîndirea lui Leconte de Lisle. Gilkin, în *Sur le Lotus (Despre floarea de lotus)* meditează asupra neantului, în simboluri preluate de parnasieni din budism (Lotus-ul bunei legi, Maya):

Rien ne vit. Rien ne meurt! Sans cesse l'univers
Se soulève et s'écroule
Fluide comme l'eau mouvante aux longs flots verts,
O Mayâ, tu souris à ces néants divers.

(„Nimic nu trăiește, nimic nu moare / Fără-ncetare universul se ridică și se prăbușește / Fluid ca apa mișcătoare cu lungi valuri verzi, / O, Maia, tu surîzi la aceste neanturi felurite").

Heredia devine însă maestrul imitat.[1] Fanteziile lui Banville incită la rîndul lor inspirația acestor poeți ce avuseseră prile-

---

[1] „Aceeași abilitate, aceeași impresie de jenă, de lucru deja văzut pentru cititor", observă Remy de Gourmont în legătură cu Giraud *(La Belgique littéraire)*, Crès, Paris, 1915, p. 17.

jul să cunoască direct, în decursul numeroaselor contacte pariziene, stilul artistic al epocii lui Watteau:

Je rêve un théâtre de chambre
Dont Breughel peindrait les volets,
Shakespeare les pâles palais,
Et Watteau, les fonds couleur d'ambre

(„Visez un teatru de cameră, / în care Breughel să zugrăvească storurile, / Shakespeare palatele palide, / și Watteau fundalul culoare de chihlimbar"),

confesia, în corespondențe subtile între evocarea plastică și literară, — aparține aceluiași Giraud.

Parnasienii belgieni acordă formei o atenție pe care nimic nu o poate distrage (Gilkin, Hannon). Preferința lor merge către poemele cu forme fixe. Giraud debutează cu sonete *(Sonnet d'Aurore — Sonetul Aurorei)* și ciclul *Hors du Siècle (În afara secolului)* și rondeluri al căror meșteșug i-a fost insuflat de „tratatul" lui Banville. Cele mai expresive forme ale liricii sale rămîn sonetele. Încă din 1882 își explicita metaforic preferința pentru această formă poetică, pe care o considera, în spirit modern, închisă în canoane, dar proteică în expansiunea emoției: „Și de ce nu se construiește un sonet, această delicată pendulă, al cărui fiecare vers este un clopot și care sună ora ideală pentru visători: paisprezece ore! Da. De ce nu?"[1]

Școala parnasiană belgiană a fost supusă unor critici severe. A. Heumann observa lipsa de originalitate, ca și efortul sortit, de a se integra în concertul Parnasului cu o vocație de poeți minori: „Îi considerăm pe toți acești poeți drept muncitori probi. Dar cum le lipsește temperamentul, viața! Ei stăruie în imitarea fadă a parnasienilor sau tind să-și compună o sensibilitate à la Baudelaire".[2] Parnasienii belgieni erau conștienți de dificultatea afirmării în competiție cu marea literatură franceză și de aceea ridică în repetate rînduri problema

[1] Scrisoare inedită către Gilkin, din 12 februarie 1882. Publicată de H. Liebrecht, *op. cit.*, p. 28—29.

[2] În *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880 (Mișcarea literară belgiană de expresie franceză, începînd cu 1880)*, Paris, 1913, p. 130.

originalităţii şi a valorii, condamnînd pe parnasienii mimetici, „impersonali prin necesitate, originali prin imitaţie, umflaţi de erudiţie pedantă“, cum remarca, plin de maliţie Giraud.

Desprinderea unor aspecte diferenţiale ale Parnasului tocmai într-o zonă în care expresia sa lingvistică este aceeaşi cu a literaturii de plecare, trebuie considerată în lumina valorilor spirituale şi a contextului istoric-cultural în care a pătruns şi care i-au imprimat trăsături specifice. Atitudinea principală este aspiraţia de modernizare a literaturii, de stabilire a ei într-o matcă naţională, de depăşire a situaţiei de artă tributară Parisului. Sensibilitatea naţională se regăseşte pe sine — pentru moment — în sferele parnasiene. Pentru o literatură care nu avea o tradiţie clasică, experienţa parnasiană a adus o dimensiune nouă, echilibru al formelor, aspiraţie de perfecţiune, o lărgire a temelor şi motivelor din clasicismul antic, o concepţie estetică coerentă, „arta pentru artă“.[1]

În gruparea de la *Jeune Belgique*, parnasianismul redobîndeşte o vitalitate nouă, într-un moment în care mişcarea pariziană intrase iremediabil în declin; a înfruntat simbolismul şi a reuşit să se impună în orbita literară, fie şi pentru un scurt timp.

Privit în perspectiva istoriei literare, parnasianismul belgian poate suscita încă discuţii şi controverse, fiind considerat în general o formă de „neoparnasianism“ francez, o generaţie întîrziată a şcolii lui Leconte de Lisle. Problema este legată de criteriul dependenţei sau independenţei unei literaturi de expresie franceză, aparţinînd însă unui context istoric-politic deosebit de cel francez. Credem totuşi că semnificaţia fenomenului parnasian belgian apare mai conturată în perspectivă comparatistă şi se desprinde, cu particularităţile arătate, ca un aspect interesant de istorie culturală.

Tînăra Polonie (Młoda Polska). Rolul influenţei franceze în literatura poloneză a constat mai ales în împrumutarea de forme şi stil unei aspiraţii colective de înnoire, care odată realizată, a depăşit sugestiile păstrînd — asimilate — elementele lor cele mai fecunde. Acesta a fost şi cazul romantis-

---

[1] Formele tradiţionale clasice vor stărui în tot decursul secolului nostru. Vezi şi Pierre de Boisdeffre, „Quelques poètes de Belgique“ („Cîţiva poeţi ai Belgiei“) în *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* *(O istorie vie a literaturii de astăzi)*, Perrin, Paris, 1968, p. 291.

mului, care în Polonia s-a manifestat foarte activ și efervescent, difuzat pe direcții mai complexe și mai creatoare în domeniul practic decît mișcarea romantică din Occident. Pe de altă parte, prin romantism, spiritualitatea poloneză a pătruns în planul internațional de valori (Mickiewicz, Słowacki). A doua jumătate a secolului aduce o scădere a interesului pentru poezie, în favoarea prozei istorice, în care se regăseau mai eficient aspirațiile de regenerare națională. Se resimțea nevoia unei împrospătări a poeziei, care stagna în sferele unui romantism minor, patriotard sau moralizator didacticist. O afirmare anticipată a acestor tendințe de înnoire, aflate încă în stare latentă și așteptînd momentul de înflorire o reprezintă opera lui C. Norwid (1821—1883), scriitor cu o structură clasică, dar cu o sensibilitate de poet „maudit", rătăcit în secolul nostru. Discursul liric este apropiat de idealul „artei pentru artă" și de Parnas. Această operă a rămas în umbră la data apariției și deci n-a putut exercita o acțiune de stimulare. A fost valorificată la începutul secolului nostru de către „descoperitorul" său Zenon Przesmycki (Miriam), care a publicat mai multe opere necunoscute ale lui Norwid, insistînd mai ales asupra laturii romantice a acestei lirici, elaborată, artizanală, dificilă la lectură.

Ieșirea liricii din criză are loc în cadrul unui larg proces de renaștere literară, definit cu un termen general, modernism, și care a contribuit la formarea unor grupuri literare și la orientarea lor. Spre 1890 se afirmă o mișcare literară foarte activă, care a primit numele de *Młoda Polska ; (Tînăra Polonie)* [1]. Cele două centre de dezvoltare ale ei au fost Cracovia și Varșovia, cu tradiții diferite din punct de vedere problematic și artistic. Legată de poezia contemporană franceză, ea este inspirată deopotrivă de parnasianism, de Baudelaire, de decadentism [2] și de simbolism, după cum

---

[1] Inițiativei criticului Artur Górski îi aparține denumirea de *Młoda Polska.*

[2] Conceptul de decadentism este deseori discutat în manifestele grupării, mai ales în sensul pe care Paul Bourget l-a dat ideii de decandentism în eseul său din 1881 consacrat lui Baudelaire, ca și în sensul declarațiilor lui Verlaine. În terminologia poloneză, aceste definiții, luate direct din franceză, au primit un sens negativ. V. *Literatura okresu Młodej Polski Literatura perioadei Młoda Polska*, t. I, Warszawa, 1968, p. 12.

într-o fază mai tîrzie se va îndrepta și spre alte modele, ca de pildă, expresionismul. Foarte receptivă la poeticile străine, Młoda Polska se prezintă, în programele și manifestele ei, ca o sinteză a modernismului. Mișcarea se poate defini și în analogie cu alte grupări europene similare, ca *La Jeune Belgique* (care se pare că i-ar fi inspirat și numele) sau *Das junge Skandinavien*, *Junges Oesterreich* și altele. Credem că eclectismul pronunțat și combativitatea ideologică caracterizează mișcarea polonă.

Generația literară a Tinerei Polonii se poate diviza în două grupări distincte [1], din prima, autori care au debutat între 1890—1900, se impun numele lui Przesmycki, Przybyszewski, Tetmajer. Este o generație de artiști tineri, propagatori fervenți și codificatori ai modernismului, care a participat activ la etapa de formare a acestei perioade. A doua generație, care a debutat în preajma lui 1900, menține de asemenea în operă atributele modernismului, în spiritul teoriilor generației precedente. Reținem în această etapă creația lui Leopold Staff[2].

Modernismul s-a grefat pe un sentiment general de decepție legat de situația din țară. Artistul găsește în artă singurul refugiu care-l ajută să poată înfrunta vicisitudinile prezentului. Reapare ideea romantică, exprimată de Banville, Gautier, a consolării artistului prin artă, la Górski, Tetmajer și alții.[3] Se recunoaște unanim valoarea supremă a artei. În numele idealului de libertate artistică, mișcarea se apropie de teoria „artei pentru artă". Zelos animator, dedicîndu-și o bună parte din activitate difuzării poeziei franceze contemporane, Stanisław Przybyszewski, el însuși poet liric, vizionar, crede cu fervoare în rolul de profet al artistului în societate. În paginile revistei *Życie* glorifică arta pură „independentă de morală și legi sociale... artă revelatoare a adevărurilor superbe, situată deasupra științei, filozofiei și religiei" [4], idei ce revin și la un alt ideolog al grupării, W. Berent, pentru care arta este o adevărată „necesitate a spiritului, care își lasă amprenta asupra tuturor impresiilor vieții, în toate valorile,

---

[1] Din prima generație mai fac parte Jan Kasprowicz, A. Lange, W. Reymont, criticul A. Górski etc.

[2] Între alții amintim pe Bolesław Leśmian, S. Brzzowski.

[3] Kazimierz Wyka, *Młoda Polska*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977, p. 180 și urm.

[4] V. *Literatura okresu Młodej Polski*, p. 79.

normele și credințele“ [1]. Tetmajer dă glas liric noului ideal: „... i chociaż życie nasze nic warte: evviva l'arte!“. „...cu toate că viața noastră nu mai valorează nimic: trăiască arta![2]

Pe plan teoretic, mișcarea poloneză întîlnește, așadar, Parnasul în adoptarea doctrinei „artă pentru artă“. La nivel aplicativ, preocuparea principală se va axa pe îmbogățirea expresiei poetice. În terminologia epocii, denumirea „artă pentru artă“ apare frecvent și este definitorie pentru o întreagă orientare estetică, cu multe nuanțe polemice și divergente. [3] Lupta s-a dus în primul rînd cu literatura angajată, care nu recunoștea preponderența acestui concept. Idealul „artei pentru artă“ n-a dus însă niciodată la părăsirea temei civice, așa cum era și de așteptat în configurația spirituală dată și în problematica complexă a unor momente istorice pline de contradicții, deși din partea unor moderniști estetizanți s-a ajuns la exagerări [4], la încercări arbitrare de a trasa delimitări nefirești între artă și realitatea epocii. Conștienți de consecințele negative pentru dezvoltarea literară a sciziunilor ideologice, unii teoreticieni (ne referim în special la Miriam, în cadrul revistei *Życie*) au încercat să reunească opiniile divergente, să găsească o formulă comună, să stabilizeze programul modernismului într-o sinteză a estetismului cu poetica militantă.

Programele conțin analogii evidente cu ideile lui Leconte de Lisle din cunoscutele prefețe, ca aspirația către frumos, izolarea artistului departe de realitate; mai tranșantă încă apare la acești emuli trecuți prin experiența scepticismului sfîrșitului de veac nevoia construirii unei lumi artificiale, mai frumoasă decît cea reală. Mai mult încă, poezia se adresează unei elite de intelectuali, ea nu este accesibilă mulțimii. Ca și parnasienii, artistul evită încărcătura afectivă a poeziei. Ideea despre o literatură care să dea glas liber sentimentului este caracteristică grupului opozant al partizanilor artei angajate.

---

[1] Apud K. Wyka, *op. cit.*, p. 181.

[2] În *Poezjie*, apud K. Wyka, *op. cit.*, p. 181.

[3] Termenul „artă pentru artă“ a fost folosit pentru prima dată de W. Rolicz-Lieder într-o scrisoare către Miriam (13.XII. 1890): „Un poet exercită artă pentru artă... Opinia că prin intermediul poeziei se pot educa oamenii... o detest“, apud K. Wyka, *op. cit.*, p. 189.

[4] Reacționînd la încurajarea mediocrității unor produse literare cu temă patriotică, Przybyszewski ajunge să afirme că „arta-patriotism nu este o artă adevărată“, apud *Literatura...*, p. 37.

Dintre teoreticienii primei generaţii de la Młoda Polska se remarcă Przybyszewski şi Miriam (pseudonimul poetului Z. Przesmycki). Celui din urmă îi revine meritul de a fi militat pentru instaurarea criteriului estetic în critica poeziei, mai ales în paginile revistei *Życie* începînd din 1891. Dar teoriile sale artistice n-au găsit aderenţă imediată în conştiinţa artistică a epocii, deşi pe planul creaţiei, între 1891 şi 1894 mari modernişti ca Tetmajer şi Kasprowicz impuseseră publicului arta lor înnoitoare.

Miriam este acela care face cunoscut Parnasul francez în ideile şi în expresia sa. Estetismul său, mai static, mai puţin disponibil ca al confraţilor de generaţie, se apropie de al parnasienilor francezi.[1] Spre deosebire de majoritatea moderniştilor, care acordau mai multă însemnătate conceptului de literatură „consolare“, el aspiră la o contemplaţie pasivă a idealului de frumuseţe. Aşa cum s-a arătat, concepţiile parnasiene ale lui Miriam, din care lipsea sentimentul, n-au putut satisface integral în această etapă aspiraţiile tinerei generaţii, care decepţionată pe alte planuri, se îndreaptă spre artă cu toată încrederea. Wyka, în studiul citat, explică în acest fel eşecul lui Miriam în consacrarea ca şef de şcoală, deşi a fost una dintre cele mai proeminente şi îndrăzneţe personalităţi în Młoda Polska, ca teoretician şi poet.

Noua mişcare poetică îşi cristalizează ideile într-un ansamblu teoretic, în jurul revistei *Chimera* (1901—1907), editată de acelaşi Miriam. Cunoscător al realităţilor literare franceze, în urma şederii la Paris, Miriam deschide larg paginile revistei traducerilor de literatură străină, franceză mai ales. Revista are un program eclectic, cu finalitate imediată, modernizarea. Baudelaire, parnasienii, Verlaine, Mallarmé sînt traduşi şi imitaţi. Miriam interpretează deopotrivă parnasianismul şi simbolismul. Direcţia imprimată de el nu luptă pentru impunerea uneia sau alteia dintre poeticile franceze. Pe primul plan se impune criteriul valoric. În viziunea redactorului, revista avea de îndeplinit rolul de tribună înaintată pentru descoperirea unei formule artistice din care să lipsească compromisul şi contrafacerea.

[1] În ciclul de foiletoane „Armonii şi disonanţe“ şi „Discurs asupra lui Maeterlinck“, apărute în *Świat*, în 1891.

Problemele de stil și limbaj poetic constituie preocupări constante. Elementele parnasiene coexistă cu cele simboliste. Se tinde la îmbogățirea expresiei deopotrivă cu moduri parnasiene — plasticitate, cromatism — și simboliste, mai ales folosirea refrenelor, repetițiilor, simetriilor, contrapozițiilor.

Ca poet, Miriam este un artist tipic parnasian.[1] Valoarea vocii sale lirice stă în perfecțiunea artei, în versul pur. El reactualizează lirica Parnasului, o impune în ambianța de la Młoda Polska și stimulează interesul poeților în această direcție.

Să nu uităm că acest moment de consacrare a poeziei parnasiene în meandrele țesute din numeroase tipuri de discursuri lirice, nuanțate, complexe, hibride, de la Młoda Polska, nu a sosit pe un teren nepregătit. Existase și în epoca precedentă o orientare de coloratură parnasiană. Ne gîndim la tehnica fină și rafinată a versului lui Asnyk. Gomulski și Falenski aparțin și ei, ca modalitate de expresie lirică, cu toate diferențele individuale, aceleiași familii artistice ca și Miriam. Cu aceste nume putem schița un portret al Parnasului în configurația liricii poloneze, la întîlnirea celor două secole.

Teme și atitudini livrești, reconstituirea unui climat spiritual din trecut într-un ansamblu semantic construit armonios pe opoziția trecut-prezent, elemente de atmosferă parnasiană se găsesc în *Sonetul* lui Miriam din 1890, o meditație de artist rafinat, lucid și visător:

Ty pierwszy miłość wonna fijolka, o smetny
Szarzynski, wlaleś w czasze Danta i Petrarki,
Zamilkłes-zamilkł sonet z tobą. Aż olbrzymie barki
Dzwignely go — i zadrgnął potężnymi tetny.
Poryk fal — i miłosci wybuch namiętnej,
Mysli goń — i wichrowe na stępach poswarki,
Tęsknot ból — niepamięci lot po grobach szparki
Krym! Mickiewicz! Kloc nie drgnie, zimny, obojętny!

(„Trist Szarzynski, tu ai fost primul care ai turnat iubirea / Înmiresmată de violete în cupele lui Dante și Petrarca / Totul a tăcut cu tine / Umeri enormi l-au ridicat / Și el a tresărit într-un ritm puternic / Urletul valurilor și strălucirea pasionată a iubirii / Fuga gîndurilor și vorbele vînturilor în stepă / Durerea melancoliilor — zborul uitării pe morminte / Crimee, Mickiewicz! Rece, indiferent, nu mai tresare!).

[1] V. K. Wyka, *op. cit.*, p. 183.

Invocaţia romantică estompată într-o decorativă interferare de imagini în care fantezia artistului se mişcă în volute aluzive, bogate în culoare şi contur, ascunde o secretă aspiraţie de împlinire prin frumos la umbra marilor înaintaşi, cu discreţie elogiaţi. S-a obiectat acestei poezii de estet înclinarea către artificiu şi încifrare, lipsa afectivităţii, explicabilă la un adversar al convenţionalismului.

Miriam a fost în acelaşi timp şi un traducător fecund care a contribuit prin echivalări inspirate la difuzarea largă a unor poeţi ca Gautier, Heredia, Leconte de Lisle, ca şi a lui Gilkin şi A. Giraud, din zona belgiană a Parnasului, alături de mari romantici (Hugo), sincronizîndu-se deopotrivă cu poeţi din ţările vecine, cu marele liric ceh Vrchlicky, între alţii, a cărui creaţie la un moment dat s-a aflat la graniţa dintre Parnas şi simbolism. Leconte de Lisle apare cu echivalarea *Eriniilor* şi a poemelor *Le Sommeil du Condor*, *In Excelsis* şi altele.

Forme parnasiene de o remarcabilă puritate lirică şi cu adînci rezonanţe interioare aduce poezia lui K. Tetmajer. Reţinem un sonet caracteristic *(O sonecie)*[1], cu precizarea că specia se bucură de favoare în rîndurile acestei generaţii de poeţi:

Lubie sonet trudny, misterną budowe
zda mi się że mi kawał marmuru odkuto,
w którym swobodnie rzezbić może moje dłuto
w rozmiarach wiecznie jednych ksztalty coraz nowe.
Lubie te dzwięki pełne, szerokie, brązowe,
brzmiąca wiecznie ta sama melodyjna nuta,
a w nieskonczoną różność motywow rozsnuta,
jak mgły na jednym niebie w przeróżne osnowe.

(„Iubesc plăsmuirea sonetului, delicată şi dificilă / Mi se pare că am primit un bloc de marmură mare / În care dalta mea poate ciopli în libertate / De fiecare dată forme noi în dimensiuni mereu aceleaşi. / Iubesc aceste sunete pline, largi, de bronz, / Care sună etern în acelaşi ton melodios / Dar care are diversitatea infinită a motivelor, / Asemeni pîclei desfăşurată pe cer în înlănţuiri felurite").

[1] *Poezje*, Gebethnera i wolffa, Krąków, 1891.

Vede sonetul ca o plăsmuire de materie (marmură) și vis (țesătură de cețuri proiectate pe cer). Viziunea nu rămîne pînă la sfîrșit netă, limpede, în tradiție parnasiană. Poetul așterne văluri pe lumini. Vizualul și auditivul sînt puse în relații metaforice. Ideea generală este aceea a posibilităților stilistice nemăsurate ale sonetului.

Tot Tetmajer cultivă tema contemplării artei. Obiectul artistic incită la meditație asupra destinului uman și exprimă atitudinea poetului în fața geniului creator. Impresiile sale vizuale se convertesc într-o lirică sumbră, anxioasă (apar termeni ca „durere“, „vaet“, „disperare“, „teamă“). Citām din ciclul inspirat de monumentele Italiei *„W. Kaplicy Sykstyńskiej“ (În Capela sixtină)*:

farba zmieniona w kamień, pędzel w dłuto, siła,
co, zda się, góry pięścią na miał by kruszyła!
Zrenice gluche patrzą spod skostniałych powiek ...
Wulkan to chyba z siebie wyrzucił, nie człowiek

(„culoarea transformată în piatră, pensula în daltă, forța / care ar putea fărîma munți cu pumnul ei! / Pupilele privesc surd / Vulcan a aruncat aceasta, nu un om“).

Dar nu numai arta renascentistă găsește ecou în viziunile poetului. Plastica antichității constituie de asemenea un subiect de inspirație. Plecînd de la un punct concret de referință emoțională (contemplarea statuii discobolului), imaginația plăsmuiește un întreg univers uman, în mijlocul căruia se conturează portretul plin de viață al luptătorului. Analogiile cu arta Parnasului se impun în privința tipului de discurs liric, precizie în descrierea mișcărilor, un bogat registru de imagini plastice, versul ornamental, sculptural. Sugestiile imagistice oferite de Heredia au fost perfect asimilate. Sonetul revelă o mlădiere a gîndului și a expresiei de estet, cu un fin simț al nuanțelor, cu o modernă și nostalgică aspirație clasică. Unele accente senzuale dau versului căldură umană.

Tłum widzów. On spokojnym wzrokiem meten mierzy.
Wyprostował się, ramion wiązanie natężył,
Głowe wzniósł, stopy w ziemie wrył, nogi naprężył,
W ręce trzyma dysk krągly ... wstał pierwszy z szermierzy

Jeszcze chwila — kołysze dysk, zanem uderzy —
Wysunał lewe ramie, biodra, zda sie, zwężył,
Na prawej nodze całym ciężarem zaciężył —
Rzuci — laur zdobędzie znów na skronie świeży.
Na jego marmurowe, nagie smukłe ciało,
Oliwą namaszczone, złotawe, błyszczące,
Pada greckie, promienne, usmiechnięte słońce.
Przygiął sie — dysk w stalowych palców scisnął kleszcze...
Kobietom w białych piersiach serce bić przestało,
A boskie uda słodkie wstrząsają im dreszcze.

(Dyskobol)

Mulţimea spectatorilor. Liniştit el măsoară distanţa. / S-a ridicat, şi-a încordat muşchii braţelor. / Şi-a înălţat capul. A înfipt picioarele în pămînt şi le-a încordat. / În mînă ţine discul rotund. Primul dintre campioni s-a ridicat. / Încă un moment, roteşte discul înainte de a-l asvîrli. / A înălţat mîna stîngă, şoldurile şi le-a încordat. / Îşi lasă toată greutatea corpului pe piciorul drept. / Va arunca şi laurii îi va cîştiga din nou pentru anotimpul viitor. / Pe corpul său de marmură, gol, svelt, uns cu ulei, bronzat, strălucitor. / Cade soarele elen, scînteietor, surîzător. / El s-a înclinat, discul în cleştele de oţel l-a strîns / În pieptul alb al femeilor inima a încetat să mai bată / Divine coapse blînde sînt zguduite de tulburare. *(Discobolul)*

„Tînăra Polonie“ a venit în contact strîns cu gîndirea filozofică parnasiană. În *Hymn do Nirwany* (Imn către Nirvana), Tetmajer este poetul situaţiilor-limită. Poemul se desfăşoară pe un fundal tragic. Nirvana devine sinonim al morţii. Construcţia foloseşte tehnica repetiţiei, cuvîntul „Nirvana“ revenind ca un laitmotiv, după fiecare vers:

Z otchlani klęsk i cierpień podnosze głos do ciebie Nirwano!
Przyjdź twe królestwo jako na ziemi, tak i w niebie Nirwano!
Zlemumnie z szponów wyrwij, bom jest utrapion środze
Nirwano!

(„Din prăpastia dezastrelor şi a suferinţelor îţi vorbesc, Nirvana! / Fie ca stăpînirea ta să vină pe pămînt cum este în cer, Nirvana! / Smulge-mă din ghearele răului pentru că sînt chinuit cu cruzime, Nirvana!)

W. Rolicz-Lieder aduce în lirica epocii un sunet nou împletit din ironie intelectuală, concizie în exteriorizarea sentimentelor, un aparte accent de asprime. Poezia sa este o rezultantă originală a asimilării a două mari orientări divergente. Dispozițiile propriei naturi poetice, atașată de sculptural, îl pun în acord cu Parnasul. Pe de altă parte, tendința epocii mergea spre muzică, spre imprecis, renunțîndu-se la reprezentările plastice realiste sau alegorice. El experimentează o poezie în care pleacă de la percepțiile unei realități distincte și se ridică spre lumea corespondențelor; recreează cu mijloacele liricii concerte muzicale, „descrie" sunetele diferitelor instrumente muzicale. Paradoxal, el nu folosește procedeul sugerării, dimpotrivă, versul șochează prin precizia termenului tehnic muzical.

O alianță a artelor ca modalitate de creare a unei lumi noi realizează Wyspiański, poet dramaturg și mare pictor. De estetica Parnasului îl leagă și orgolioasa însingurare a artistului care evită contactul cu publicul.

În a doua generație a mișcării, Leopold Staff reînnoiește legăturile dintre poezia țării sale și cea europeană, încercînd să acumuleze în operă tot ceea ce găsise constructiv sau stimulant în poezia modernă franceză. Este și el adeptul ideii despre arta departe de orice utilitate. Ca și alți poeți francezi din epocă, Staff șterge granițele dintre inovațiile Parnasului și ale simbolismului.[1] După ce în *Ptakom niebieskim (Păsărilor cerești)* din 1905, fusese verlainian, în atmosfera lirică, în schițarea unui simbolic portret de poet etern boem, vagabond spiritual, ca inspiratorul său, un mag al misterelor vieții cotidiene, într-o culegere următoare, *Gałąź kwitnąca (Ramura înflorită)*, găsim urmele lui Heredia, cu preferințele aceluia pentru antichitate și pentru peisajul mitic, într-o expresie lirică în care discernem însă și freamătul senzual dintr-un alt context liric-model, Baudelaire. Conștiința atotputerniciei artei este trăită de el cu accente patetice.

Staff a fost un mare sonetist, înzestrat cu darul concentrării și al esențializării. De-a lungul întinsei sale creații (poetul trăiește pînă în al șaselea deceniu al secolului nostru),

---

[1] V. M. Jastrun, studiu introductiv la L. Staff, *Wybór Poezji (Versuri alese)*, Wydawnictwo, Wrocław, 1963, p. IV.

manifestă o statornică preocupare pentru rafinarea sonetului, calofil pasionat și artizan stăpînind cu fermitate materia versului. Starea tensională ce-și caută drumul spre împlinire într-un spațiu constrîns, sonetul se găsea în acord cu sensibilitatea intelectualizată, repliată spre interior a poetului și-i dădea posibilitate să se exprime în contururi clasice, în care virtuozitatea sa tehnică se putea afirma din plin. Într-un sonet din culegerea de debut (*Sny o potędze* — „*Visuri despre putere*"), din 1901, fraza poetică poartă amprenta parnasiană, dar tonalitatea alunecă spre discursul moral:

Mistrz uczuł w swojej piersi dech nieskonczoności
Potężny jak ocean, gdy się piana zwełni.
Chciał wyrzucić z swej głębi moc życiowej pełni,
Której orkan wezbranej potęgi zazdrości.
I w glazie dłonie jego młodzienca wykuły
Który ludzi miał uczyć zwycięstw, dumy, chwały!
Posągu człon drgnął każdy siłą napęczniały,
Szalem nadmiaru grały w nim wszystkie muskuły
A ten, co pierwszy ujrzał boskość w mistrza tworze,
Padł na twarz, zatrwożony, szepcać cicho modły:
„W proch przed tobą mocarze niech padną najpierwsi!
Mistrz zmarszczyl brwi, odtrącił zgiętego w pokorze
I widząc, jak moc rzuca siew słabosci podłej,
Młotem strzaskał posągu granitowe piersi!...

(*Rzezbiarz*)

(„Maestrul a simțit în pieptu-i infinitul / Puternic ca oceanul acoperit de spumă. / E la vrut să smulgă din adîncuri plenitudinea vieții, / Vîntul este gelos de puterea oceanului. // În piatră mîinile sale sculptează un tînăr. / Tînăr sortit să-i învețe pe oameni cuceriri, mîndrie și glorie. / Un braț al statuii se mișcă însuflețit de forță, / Toți mușchii încordați îi tremură împinși de o bogată nebunie. // Și el cel dintîi a zărit divinitatea în opera maestrului. / Îngenunchează aplecîndu-și fața tulburat și murmurînd rugăciuni: / „Fie ca toți cei puternici în această lume să îngenuncheze în fața ta în primul rînd." // Maestrul a încruntat sprîncenele, a respins pe acel ce se plecase / Și văzînd cum puterea seamănă slăbiciune / Cu ciocanul a sfărîmat pieptul statuii" — *Sculptor*).

Vechea temă a lui Pigmalion apare într-o ipostază nouă. Textul liric se structurează în două nuclee distincte: în catrene o viziune romantică a geniului și actului creator, într-o simbolică imagine aluzivă a atotputerniciei artei, nu fără reminiscențe din contactele cu lecturile filozofilor generației de sfîrșit de veac (Schopenhauer, Nietzsche). Momentul izbucnirii sîmburelui de viață în pieptul statuii are rezonanțe dinamice, în imagini cu o bogată capacitate de plasticizare a viziunii. Terținele, mai ales ultima, deslușesc sensul meditației, în care găsim oglindită starea de spirit a generației poetului, nuanțată de scepticism și pesimism. Gesturile, portretul, rigoarea versului evocă arta parnasiană.

O altă trăsătură parnasiană a lui Staff, este cultivarea sonetelor de atmosferă cu contemplarea obiectului de artă și evocarea istoriei celor vechi în poezia ruinelor romane *(Ruiny Palatynu — Ruinele Palatinului)* și elene, în care numele proprii au încărcătură afectivă, cu aluzii la realități prezente. Opera de artă este consolare și îmbogățire intelectuală. Ochiul artistului surprinde detaliul plastic ce-i încîntă imaginația, descrie obiectul cu limpezime parnasiană, cu un acut simț de percepție a lumii. În contur și culoare apare alteori indecisul voit al impresionistului. *Tryptyk sztuki włoskiej (Triptic de artă italiană)* din 1911 este un grupaj de sonete în maniera lui Heredia și a altor parnasieni, inspirat de monumentele Italiei. Contemplația privitorului îmbrățișează deopotrivă obiect și peisaj, cu dorințe de a descifra armonia secretă ce le leagă pe vecie, ca în sonetul Veneției:

W głębi na smukłym stupie lew swiętego Marka
Na błękitnym tle nieba i modrego morza,
Na którego laguny przedwieczorna zorza
Kładnie się barw prolewa, głęboka i zarka.

(„În depărtare, pe o coloană suplă se înalță leul din San Marco / Pe fundalul azuriu al cerului și al mării / Aurora serii se lasă pe lagune / Cu mantia ei colorată, profundă, sclipitoare.")

Cupola bazilicii San Pietro, în reprezentări metaforice apropiate mai mult de arta simbolistă, amintește pe oamenii legați de plăsmuirea operei, într-o simbolică alianță — eternitatea titanului și puterea temporală a papei. Catrenul se

încheie cu o meditaţie resemnată asupra condiţiei umane precare şi a inaccesibilităţii frumosului:

Jak czoło mądrca, gdzie spi owładnięta groza,
Lśni kopuła piotrowa, jak apoteoza
Snów Michała Anioła i mysli papieża:

Mistrz dzierzy dłon Juljusza uściskiem przymierza
I patrzą na się smutni wiedzącem milczeniem,
Że piękność doskonała jest jeno kamieniem.

(„Ca o frunte de filozof, în care doarme neliniştea / Cupola lui Petru ca o apoteoză / A viselor lui Michel-Angelo şi a gîndurilor papei // Maestrul ţine mîna lui Iuliu în semn de acord Şi ei se privesc, trişti de o tăcere cunoscută, / frumuseţea ideală nu-i decît o piatră.")

Afinităţile poetului pentru formele prozodice clasice sînt constante, manifestîndu-se şi în numeroasele echivalări din lirica străină, între care menţionăm sonetele lui Michel Angelo sau poemele carducciene. De parnasieni, Staff se apropie şi prin traduceri, apreciate ca model de echivalare şi ca rod al „efortului unei mari iubiri".[1] A tradus *L'Ecclésiaste* şi *Le Nazaréen* din Leconte de Lisle. Traducerile rămîn fidele, la nivel semantic şi ca atmosferă, originalului.

O notă particulară în modernismul polonez este filonul neoromantic. Această „specie" de nou romantism, mai complicată decît modelul, a reţinut metodele raţionalismului generaţiei precedente. Este o literatură înclinată spre universul interior, pe care îl studiază însă ştiinţific, într-o tentativă de a acorda zugrăvirea detaliului concret şi precizia pozitivistă cu imaginaţia romantică. Filozofia generaţiei este înrîurită de doctrinele lui Schopenhauer ca şi de ideile mai recente ale lui Nietzsche. Dar termenul de neoromantism nu apare în declaraţiile programatice ale scriitorilor de la Młoda Polska. Critica ulterioară situată în perspectivă istoric-literară a formulat această definiţie. Ea indică asemănarea care există între ati-

[1] Elogiat în acest sens de Leśmian, în *Nowa Gazeta*, 1910, nr. 179, apud M. Jastrun, pref. citată, p. 257—258. Sonetul *Eclesiastul* a păstrat în echivalare ritmul cvadriplu al sonetului clasic: Jastrun în *op. cit.* îi consacră o analiză stilistică şi semantică comparată.

tudinea și arta romantică, între individualismul, lirismul ei, libertatea formei și repudierea convențiilor și fenomenele asemănătoare semnalate în literatura de la sfîrșitul secolului. Termenul a început să circule odată cu consacrarea lui Wyspiański, a cărui artă confirma existența analogiei istoric-literare care stătea la baza definiției. Aspecte de revitalizare romantică mai găsim la poeți ca B. Leśmian, care cîntă peisajul patriei sau evocă istoria și legenda în frazări lirice pitorești înviorînd balada în compuneri rafinate sau la J. Kasprowicz, poet metafizic apropiat de romanticii germani. De sorginte romantică este de asemenea noul interes pentru exotism, pentru universul rustic, dar mai ales implicațiile protestatare împotriva spiritului retrograd al politicii ocupanților.

Remarcăm sensibilitatea și perspicacitatea cu care scriitorii de la Młoda Polska au intuit fenomenele poetice contemporane. Interesante ni se par mai ales disocierile făcute conceptului de parnasianism ca fenomen neoromantic [1], idee nouă în epocă și care va fi reluată într-o atmosferă polemică de critica ultimelor decenii. Reamintim demonstrațiile unui Praz, unui Dédéyan în această problemă.

Pornind de la ideea că „Tînăra Polonie" reprezintă mai ales un ansamblu de opere cu o semnificație comună, putem afirma că parnasianismul în poetica și creația mișcării se recunoaște în atitudinea estetică și filozofică, în reactualizarea unor teme, dar mai ales în atenția acordată cuvîntului, în urmărirea plasticității, sonorității, opulenței și în aceasta stă modernitatea sa. Teoria absenței sentimentului nu mai era valabilă în condițiile „Tinerii Polonii".

Parnasianismul intră în simbioze cu simbolismul și decadentismul. În opere situate deseori la frontiera dintre curente, fenomenul reprezintă o revitalizare a Parnasului într-un climat local specific. Mai mult încă, Parnas și simbolism, direcții antagonice în aria de cultură originară, se află în alianță la Młoda Polska. Reflectarea întregului proces amintit aici, în conștiința critică poloneză ridică încă discuții.

---

[1] M. Szeliga și Z. Przesmycki, într-o serie de „profiluri" de poeți francezi, publicate în *Życie* din anii 1887—1888. Apud K. Wyka, *op. cit.*, p. 321. Termenul de „neoromantism" a fost folosit pentru prima oară de Edward Porębowicz în dizertația „Poezia polonă a noului secol" (publicată în *Pamiętnik Literacki*" din 1902). Apud *Literatura ...*, p. 79.

R. Wellek recomanda evitarea termenului de „simbolism" în legătură cu Młoda Polska și preferarea termenilor de „decadentism", „modernism", „neoromantism".[1] Constatăm că mai ales ultimele două denumiri presupun o sferă complexă în care intră, interferate, elemente ale poeticelor franceze: „artă pentru artă", decadentism, simbolism, diferite în cristalizarea și desfășurarea curentului polon de poezie.[2]

Literatura maghiară a receptat reflexele parnasiene în variante ce s-au integrat peisajului său cultural și literar. Configurația istorică și culturală era favorabilă pătrunderilor influențelor poetice franceze, pentru că, deși din considerente politice, Ungaria se afla în orbita culturală germană, ea își manifestase de timpuriu interesul pentru valorile spirituale franceze. Influența franceză a crescut considerabil odată cu romantismul.

Pentru a înțelege mai bine semnificația influențelor poeticelor franceze noi, trebuie amintit că ele s-au infiltrat în opoziție față de realizările romantismului național care a fost puternic. Epoca romantică a introdus Ungaria în contextul literar internațional prin personalitatea lui Petöffi. Pe de altă parte, ca în mai toate literaturile din această zonă europeană, lipsind o epocă clasică, romantismul a avut un fond folcloric și s-a dezvoltat ca o literatură imaginativă robustă, evitînd din instinct sentimentalismul exagerat și reveria cețoasă și în același timp ca o literatură angajată generației sale. Arany a vrut să realizeze o sinteză între aspirațiile clasiciste de artă ca „expresie a binelui și adevărului" și inspirația patriotică de sorginte romantică. Dar prin izolarea în turnul de fildeș și prin conceptul de poezie a echilibrului și a imaginilor limpezi se apropie de parnasieni.

Sub aspect teoretic, Parnasul pătrunde în Ungaria, în formula doctrinei „artă pentru artă", care reprezintă și aici cristalizarea aspirației spre echilibru, rafinare a formelor într-o poezie savantă, departe de utilitatea socială, o formulă ce stimulează sensibilitatea artistică ostenită de un romantism desuet. Gustul clasicizant (îndreptat spre Leconte de Lisle sau Heredia) stă alături de aspirația spre modernitate.

---

[1] *Conceptele criticii*, tr. rom., Univers, București, 1970, p. 431–432.

[2] K. Wyka propune un termen luat din artele plastice — „*secesja*" (secesiune) — pentru a defini Młoda Polska.

Așa cum se întîmplă în toate literaturile tinere, în curs de modernizare în această epocă, Parisul devine un mit, un vis de evaziune estetizantă.[1] Alături de teme parnasiene inspirate de antichitatea greco-romană apar teme, exotice, în imagini convenționale, reverii artificiale, „paradisuri" factice, un sens al plictisului, al imaginii macabre. Gautier și „arta pentru artă" se învecinează cu Baudelaire și decadenții. Opera de artă devine subiect de poezie.

Adepții doctrinei „artă pentru artă" sînt traduși și imitați.[2] Este locul să menționăm că alături de doctrina franceză, prerafaelismul englez a influențat, deși mai slab, noua orientare estetizantă.

În centrul preocupărilor stă forma. Poetul este un șlefuitor laborios, în căutarea efectelor care să exprime frumusețea.

Mișcarea novatoare a literelor maghiare se constituie în jurul revistei de mari semnificații *Nyugat* (Occident) care apare în 1904. Dintre scriitorii legați de spiritul revistei, Dezsö Kosztolányi, adept declarat al școlii lui Leconte de Lisle, Babits, Toth, Nagy, așa cum s-a arătat[3], prezintă puternice afinități cu Parnasul. Ideologia revistei exprimă aspirațiile generației de literați care vedea în valorile franceze mijloace de modernizare și de intelectualizare a poeziei. În ceea ce privește orientările propriu-zis parnasiene, aceeași constatare globală se impune: ele se împletesc cu împrumuturi simboliste și decadente și au fost propagate larg pe calea traducerilor și a comentariilor teoretice.

Scriitor livresc, estetizant, multiform în manifestări (poet, eseist, prozator, traducător, critic), D. Kosztolányi a fost profund legat de culturile romanice. O sensibilitate ce nu-și regăsea făgașul în leagănul culturii latine a fost totuși atrasă, la un moment dat, de valențele artistice romanice

---

[1] Se stabilesc contacte și prietenii literare între scriitorii maghiari și cei francezi. Menționăm numele lui Z. Justh, prieten cu Cazalis, care a fost un intermediar activ între poeții francezi și cei maghiari.

[2] *Anthólogia a XIX század franczia lyrájából (Antologia poeziei franceze din sec. al XIX-lea)*, Kisfaludy Társaság Budapesta, 1901, publică 25 poezii de Coppée, 40 de Heredia, 17 de Leconte de Lisle, 4 de Mandès și 32 de Sully Prudhomme. Apud A. Kárátson, *Le Symbolisme en Hongrie (Simbolismul în Ungaria)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 40–42.

[3] A. Kárátson, *op. cit.*

ale Parnasului, tocmai pentru că găsea în ele claritate, armonie, o aură de intelectualitate lipsită de ambiguitate — dimensiuni de care orice literatură tînără are nevoie spre a se defini și a-și contura personalitatea.

În culegerea de poeme *Vaietele unui biet copil*, latura decadentă a artei poetului se impune atenției. Accentele de duioșie voit naivă amintesc mărturisirile nostalgice ale lui Pascoli. În culegerea „Magie" străbate fiorul pesimist al sfîrșitului de veac. Ne oprim la unele aspecte parnasiene ale gîndirii și liricii sale. Eseistul Kosztolányi închină lui Leconte de Lisle un lucid articol, în 1904[1], în care nuanțează unele concepte ale Parnasului, găsind îndărătul măștii de impasibilitate proclamată de toți parnasienii o vibrație umană ascunsă. Dă o interpretare modernă elenismului, lui Leconte de Lisle, în sensul notei de modernitate și intenționează să adapteze tragedia *Les Erinnyes* la teatrul național din Budapesta.

Poemele șlefuite în stilizări de mare virtuozitate aduc un cadru parnasian convențional, în care evoluează un unic personaj după maniera lui Lisle, surprins într-un moment de tensiune: *Mahomet*, *Icar*. În primul poem, eroul liric este înfățișat în actul contemplației estetice consolatoare. Mahomet are moliciunea orientală, accentuată de oboseala vîrstei:

S távol egy ócska viskó állt maga,
forró remények duzzasztták a lelkét,
és rázta már galyát a tubafa

Érezte szenvedése elmúlik
Nehéz fejét lágyan kezükbe vették
a zöld-ruhás, éjjel-szemü hurik

(Solitară, o colibă se înalță în depărtare / Sufletul său se umplea de calde speranțe / Și iată tuberoza-și mișcă ramurile. // Simțea că suferința-i se apropie de sfîrșit / Și capul greu a fost cu blîndețe ridicat / De către o „hurie", în rochie verde, cu ochi de întuneric.)

---

[1] Szabadka, 24.VIII.1904, B.J.K., p. 36—37; apud A. Kárátson, *op. cit.*

Schopenhauerian (ideea voinței oarbe) este gîndit și *Icar*. Formula de artă impersonală și descriptivă apare în sonetul evocator al peisajului natal, pusta. Impresia este de ariditate și pustietate copleșitoare, cromatismul parnasian:

Egy nádkúp, egy kút tünik föl csak olykor,
Att-ott egy árva, tikkadó kazal
A búza kabja szikrát hányva mormol.

Kék, sárga szinben ég a hevülon föld...
(A magyar paraszt)

(O fîntînă, o tufă de măcieș apar cîteodată / Ici și colo o căpiță molatecă. / Valurile de grîu murmură aruncînd scîntei / Pămîntul încălzit scoate flăcări albastre și galbene. — *Țăranul ungur.*)

Poezia lui Kosztolányi din care am subliniat cîteva aspecte parnasiene reprezintă numai o etapă a unei creații eclectice, care s-a arătat în urmă permeabilă la influențele simboliste și impresioniste.

Mihaly Babits a urmărit, la rîndul său, cu o curiozitate de estet manifestările cele mai semnificative ale lirismului european. După poeții francezi, din care traduce pe Verlaine și Baudelaire, se îndreaptă spre prerafaeliții englezi. Om de cultură umanistă, cu înțelegere subtilă a ideilor bergsoniene, aduce în creația originală exigență formală și un limbaj intelectual. Dacă în primele culegeri stîrnește nedumerire prin versatilitatea tonurilor și disponibilitatea largă față de modelele străine, spre 1904 pare că se fixează în sfere parnasiene. Traduce cîteva poeme din Heredia și Leconte de Lisle, pe care îl admiră pentru efectele picturale, ca și pentru sensul elevat al gîndirii. Leconte de Lisle îl duce spre Elada, iar Carducci spre latinitate. Babits vede în Leconte de Lisle un urmaș mai nuanțat și mai subtil al lui Horațiu.

Poetul maghiar se inspiră din istoria și mitologia greacă. Evocă pe Hegeso, Danaidele. Grecia reconstituită de el a pierdut blîndețea apolinică a tablourilor parnasiene. Este o Grecie zbuciumată, pasională, tragică, dionisiacă, așa cum a figurat-o Nietzsche. Tragedia *Laodameïa* imită stilul trilogiilor ateniene.

Babits traduce în sonete idealul parnasian al impasibilității, dezvoltînd tema din *Les Montreurs.* Arta poetică cere studiu și disciplină formală:

Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség
és szenvtelen, csak virtuózitás.
Bár munkában manapság nincs nemesség
ez csupa munka, csupa faragás.

(„Iată sonete de gheață. Făcute din stăpînire / și din impasibilitate, pură virtuozitate / În zilele noastre, travaliul și-a pierdut noblețea, / Dar acelea nu sînt decît travaliu și șlefuire fină.“)

Dacă Leconte de Lisle reprezintă idealul unui sistem estetic, Heredia întruchipează perfecțiunea tehnică, dar și contrastul nerespectării sistemului prin invadarea ambiguității, a deschiderii spre interpretări multiple, deschidere realizată în terțina finală. Sonetul *Héphaisztosz* este o replică elaborată la *Trofee:* subiect mitologic, un nucleu dramatic, un final care prelungește în infinit o stare emotivă. Folosirea persoanei întîi, termeni cu conotații multiple, — implicarea ideii de nesiguranță copleșitoare (pluteau), amenințătoare (mugea) în durată (eternul ocean) — sînt procedee ce situează sonetul într-o ambianță de modernitate:

Anyám az égből ledobott, az ebszem,
mert csuf valék és szégyenére santa:
teljes egész nap, teljes éjjel estem
mint hullócsillag, a nagy Oceánba.

Ott meddő habtól ázott csonka testem
Eurynomé, az óceáni lányka
s Thetisz, az ezüstlábú asszonyisten
bevitték a zöld, márványos kárámba,

ahol Próteusz örzi néma nyáját
s hol a zöld éjben lángom lett a lámpa,
ott késziteттem kezem sok csodáját,

gyönyvirág-függöt s csattot, görbe láncra,
mig nagy halak suhantak el köröttem,
s zúgott az örök óceán fölöttem

(„Mama mea, acest ochi de cîine, m-a izgonit din cer / Căci eram urît și șchiop spre rușinea ei; / O zi întreagă și o lungă noapte m-am rostogolit / stea căzătoare în vastul Ocean. / / Trupul meu mutilat s-a scufundat în valurile sterpe, / Eurynome, copila marină și Thetis, zeița cu picioare de argint / l-au purtat la marmoreeana verde stînă. // Unde Proteu își păzea turma tăcută / Unde în noaptea verde mă luminai la flacăra mea, / Acolo, multe, multe minuni au ieșit din mîinile mele, // Pandantive de lăcrămioare, încheietori pentru lanțuri întoarse, / În jurul meu pluteau pești mari / Deasupra mea mugea eternul ocean".)

Pe lista parnasienilor de la revista *Nyugat* notăm și numele lui Gyula Juhász, care scrie sonete impecabile în maniera lui Heredia, cu temă mitologică greacă *(Phaéton)* sau inspirată de istoria artelor *(Fidiász a népnek — Fidias către popor)*.

Așa cum s-a arătat, literatura maghiară întîmpină procesul de modernizare și de sincronizare cu curentele occidentale, cu o întîrziere de aproape două decenii. Am constatat de aceea existența simultană, în manifestările poetice examinate, a unor tendințe și particularități divergente în literatura de pornire: decadentism și parnasianism, artă pentru artă și simbolism.

Caracteristic pentru fenomenul studiat este activa conștiință critică a literaților care consacră ample studii și eseuri poeților studiați, ca și aspectului teoretic al curentelor. Atmosfera din jurul revistei *Nyugat* se distinge prin intelectualitatea rafinată, eclectism dozat cu finețe, pasiune și tenacitate în difuzarea și impunerea ideilor noi. Pe planul limbajului artistic, forma și efectul ei asupra cititorului stau în centrul preocupărilor. În acest sens, remarcăm preocuparea poetului nu numai în direcția creației proprii, ci, ca act cultural, în direcția transpunerii în valori autohtone armonice a celor mai semnificative exemplare din lirica europeană.

În orbita acestui gust rafinat pentru cultură și a aspirației de integrare în context occidental ni se pare că se înscrie parnasianismul maghiar, cu formele sale livrești, cu frumusețea exterioară, cu scrupulul său exclusiv tehnic.

Urmărirea și a altor momente din existența europeană a Parnasului duc la constatarea că mișcarea s-a difuzat în direcţii multiple, dar cu forţă inegală. Fiecare literatură o întîmpină cu o tradiţie şi un context cultural propriu. Modelul francez este supus unor confruntări ce diferă de la o țară la alta. Astfel, literaţii cehi, din aspirația de a scoate literatura națională din orbita germanică, se îndreaptă spre izvoare franceze. Mai ales gruparea din jurul revistei *Lumir*, condusă de Sladek şi animată de puternica personalitate a lui Vrchlický adept fervent al şcolii franceze, din operele căreia a tradus (Leconte de Lisle). Cu o creație abundentă (peste 60 de volume de poezii), Vrchlický intră în consonanță cu Parnasul prin ținuta erudită a ideilor, prin concepţia filozofică senin contemplativă ce ascunde un pesimism profund, prin rigoarea formală. Ca temă principală a poeziei sale parnasiene, consemnăm reconstituirea istorică *(Quis ut deus)*, în care imaginile descriptive se desfășoară parnasian; vechea biserică, ogiva, coloana demonstrează asimilarea imaginii sculpturale a modelelor franceze *(Akme)*. A venit în contact şi cu Carducci, din opera căruia a tradus substanțial.

Zeyer se complace în singurătate orgolioasă şi se refugiază departe de realitatea diurnă, pe care o detestă, în arta mai presus de utilitate. Contemplă, în dimensiuni sociogonice, spectacolul desfăşurării civilizaţiei umane de la vechile legende celtice, druidice, ruse, islandeze, budiste.

Klasterski este un sonetist abil, pictor uşor academizant al peisajului patriei. Inspirația sa se hrăneşte din versul elegiac al lui Sully-Prudhomme, cînd cîntă duioşia simplă sau rafinată a obiectului, o lustră de Veneţia, un obiect de artă.

Adoptarea formelor de inspirație franceză (în care Parnasul se află în convergență cu elemente simboliste) reprezintă în primul rînd un act de însuşire în conştiinţă a unor valori artistice moderne, cu sentimentul emancipării culturale de formele impuse de politica opresoare şi numai în al doilea rînd un act creator.

În literatura sîrbă, a cărei substanță s-a hrănit timp de secole exclusiv din fondurile orale, situaţie caracteristică zonelor de cultură balcanice aflate sub dominaţie otomană,— primele manifestări poetice au fost legate de mişcarea de renaştere culturală din secolul al XIX-lea. Poezia a îmbrăcat

un caracter patriotic și s-a pus în slujba idealurilor de eliberare națională. Tema libertății și a unității au fost fundamentale în romantismul sîrb. Odată dobîndită eliberarea de sub jugul otoman, literatura va abandona, în mare parte, caracterul patriotic. Ea va înceta de a mai fi tributară tradiției și va căuta modele în literaturile europene pentru a-și făuri noi mijloace de expresie. Acestea sînt împrejurările interne ce fac posibil și necesar procesul receptării valorilor culturale și literare străine.

În efortul de maturizare a spiritului național pentru europenizare, tinerii intelectuali sîrbi se îndreaptă spre cultura franceză, nu numai pentru marele ei prestigiu pe plan spiritual european, ci și pentru faptul că Franța întruchipa ideea de libertate și de emancipare. Scriitorii francezi sînt tot mai mult imitați și traduși după 1850. Pătrund ideile literare noi, îndeosebi teoria „artei pentru artă", în numele căreia literatura națională se purifică de elementele tradiționale desuete. Romantismul civic și patriotic își are încă reprezentanți (Iovanovici, Krancevici), dar se fac simțite viitoarele tendințe în personalitatea neoclasicului Ilici, care se apropie de parnasieni.

Spre 1900 se definește noua orientare poetică denumită, mai ales de cercurile intelectuale de la Zagreb, modernism și caracterizată prin puternice infiltrări parnasiene, simboliste și decadente și prin abandonarea vechilor forme poetice. Literatura tratează temele poeziei europene. Fenomenul influenței este complex, difuz, caracterizat prin asimilări puternice. Ca durată, el intră în secolul nostru pînă în 1914. Parnasianismul, integrat în sinteza modernismului, sub raport teoretic, ca și pe plan tematic și stilistic, influențează creator opera a doi mari poeți: Ivan Dučič și Milan Rakič. Se resimt mai ales ecourile din Heredia și Leconte de Lisle. Parnasul le-a insuflat sensul conștiinței artistice orgolioase și senine, izolarea departe de mulțime, ca și cultul formei.

Ivan Dučič, personalitate proeminentă a literaturii iugoslave, poet și prozator, are o atitudine parnasiană în fața vieții și a artei. Izolat de contingențele vieții diurne, se întoarce spre trecut, pe care-l celebrează în reconstituiri istorice ale patriei sau în formele civilizației orientale. Peisajul este stilizat ca și la parnasieni. Dučič aduce cultura istorică în poezie, mitologia (Niobe, Oedip, Venera), dar și monumentul

de artă. Inspirația parnasiană este colorată original de tonurile simboliste și decadente ale artei sale; cu o personalitate artistică eclectică, poetul își domină modelele, construind compuneri lirice și epice de o subtilă unitate și de un viguros timbru original. Rămîne de-a lungul creației un partizan statornic al artei pure, al stilului elaborat, mergînd pînă la sacrificarea sincerității. În *Moja pjesma (Poezia mea)*, Dučič dă expresie crezului său artistic parnasian, în favoarea artei departe de orice utilitate și a artistului izolat în turnul de fildeș. Tot de afinitățile poetului cu Parnasul se leagă și preferința pentru poeme cu formă fixă (madrigal, sonet), lucrate cu o impecabilă și uneori academică și rece artă de bijutier.

Milan Rakič scrie meditații impregnate cu un pesimism dominat de stoicism. Poezia sa conceptuală are ecouri din Leconte de Lisle, dar și din Alfred de Vigny. Artist de formație franceză, cu un simț muzical al cuvîntului cultivat în ambianța simboliștilor, Rakič strălucește mai ales în evocarea trecutului. Lirismul său se distinge prin claritate și semnificație olimpică, ce își păstrează nealterate accentele și în momentele de durere, — cadențe, simetrii și armonii metrice, perfecțiunea versului. În sonete, poetul se inspiră din Heredia. Imaginea e descrisă în detalii limpezi, cu notarea amănuntului concret, cu preferință pentru sugestia picturală, ca în sonetul inspirat de suferințele populației din vechea Serbie:

O veche imagine a lui Crist răstignit zace acolo,
Un val de sînge curge de-a lungul coastelor sfărîmate,
Ochi stinși, buze pale: Moartea însăși;
Capul înconjurat de un nimb de argint.
Pioasă jertfă a nobilului sau a servului de altădată,
Un șirag de ducați strălucește la gîtul său;
Filigranul pur se încrustează în cadrul
Pe care l-a cizelat altădată artistul din Debar.
Astfel zace Mîntuitorul în templul pustiu.
În timp ce amurgul îl înconjoară
Și stolul de păsări de noapte pleacă la vînătoare,
Singur în biserica pustie, în care rătăcesc strigoi,
Sălbatec și disperat, Crist întinde brațele,
În așteptarea credincioșilor care nu vin.

Tragedia umană este sugerată, indirect, în descrierea sobră, picturală a statuii ruinate.

Maniera parnasienilor se regăsește la unii poeți minori, ca Bojič, Pandurovič, Lokovič, în metamorfoze simboliste, inspirate mai ales de impresionismul lui Verlaine.[1]

Este interesant de urmărit atașamentul acestor poeți, ce aparțin unei alte sfere decît cea latină, pentru valorile artistice romanice ale Parnasului într-un moment în care se resimțea necesitatea înnoirii expresiei lirice naționale.

Încheiem cu observația că informația istorică literară ne-a furnizat și alte numeroase date despre prezența sporadică sau mai conturată a elementelor parnasiene în interferări cu alte forme poetice. Astfel, un studiu al mișcării ahmeiștilor ruși ar duce la desprinderea unor ecouri parnasiene la Briusov sau chiar la Ahmatova, — după cum, în lumina unei interpretări comparatiste, neoclasicismul orientării poetice inițiate de Palamas în Grecia, cu infiltrări parnasiene, ar aduce limpezimi în controversata chestiune a raporturilor dintre parnasieni și neoclasici.

e) REFLEXE PARNASIENE ÎN LIRICA ROMÂNEASCĂ

(Gruparea de la „Literatorul". Macedonski. Direcții și fixări programatice. Manifestări secundare.)

Cercetarea procesului pătrunderii, receptării și asimilării parnasianismului în mediul românesc impune fenomenul sub un îndoit aspect: ca moment expresiv în istoria culturii noastre din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, și ca moment particular în desfășurarea existenței universale a parnasianismului francez.

A vorbi despre parnasianismul românesc înseamnă a urmări și a surprinde înnoirile în materie de poetică și poezie, survenite în peisajul nostru literar spre ultimele decenii ale veacului trecut. Demersul propus nu poate fi decît selectiv, atît în plan istoric, cît și în cel tipologic. Pentru a putea avea

---

[1] Vladeta Košutič, *Parnasovci i simbolisti u Srba (Parnasieni și simboliști sîrbi)*, Haycno delo, Beograd, 1967.

o imagine bine conturată a devenirii și pentru a putea ajunge la o concluzie valabilă în ceea ce privește procesul studiat va trebui să efectuăm trieri, selecții, să renunțăm la documente și mărturii cu palidă semnificație.

Se cere o demarcație nuanțată a diferitelor aspecte pe care le ia mișcarea franceză în climat românesc: comentariile și consemnările asupra ei din periodice — mărturii relevante în conturarea procesului respectiv —, ca și tălmăcirile din poeții parnasieni, dar mai ales aspectul transferului valențelor franceze în creația noastră literară și metamorfozările parnasianismului în tratările românești. În aceste integrări, formele parnasiene vin în contact cu valorile stilistice tradiționale ale literaturii noastre. Poeziile înscrise în sfera parnasianismului vor avea, de aceea, un timbru propriu care diferă de expresiile similare din celelalte literaturi naționale.

Primele manifestări se fac simțite după 1880, la cîțiva ani după publicarea celui de-al treilea Parnas contemporan, cînd, deși locul primordial în lumea poeziei franceze îl dețineau simboliștii, afirmările parnasiene își mențineau vigoarea: Heredia nu-și publicase *Trofeele*, iar Leconte de Lisle pregătea *Poemele tragice* și nu rostise încă elogiul lui Victor Hugo la Academie, ultim manifest al doctrinei.

Momentul nostru istoric era deosebit de semnificativ: prestigiu românesc pe plan internațional în urma războiului independenței, puternice afirmări pe plan cultural. Școlile și orientările literare trecuseră de la preocupări sociale, politice și larg culturale la orientări spre o artă de promovare a valorilor estetice, rolul *Junimii* în acest sens impunîndu-se pe prim plan. Dar *Junimea* nu reușise să imprime creației poeților grupați în jurul ei adeziunea la un sistem. Pe de altă parte, spre 1880, scriitorii se fac tot mai mult ecoul mișcărilor sociale muncitorești.

În fiecare epocă, modul în care se structurează formele artei reflectă modul în care cultura epocii concepe realitatea. Împrejurările apariției parnasianismului în România sînt în general legate de momentul de criză în care se găsea lirica noastră în anii penultimei decade a secolului al XIX-lea. Climatul crepuscular, de decepționism, întreținut de epigonii eminescieni, cît și acela de idilism retoric și pitoresc facil, creat de imitatorii lui Alecsandri, impuneau o acțiune de înnoire a poeziei. Această menire și-au asumat-o conștiințele

și temperamentele poetice dezvoltate în mediul bucureștean, impulsionate poate și de instinctul propriu de regenerare al muntenilor, pe care Ibrăileanu îl remarca sau, cum tot el sublinia, de receptivitatea lor față de modelele literaturii universale. Pe deasupra, se relevă îndemnul direct și constructiv al poetului Macedonski, activ și interesant intermediar în pătrunderea parnasianismului la noi. Teoretician, creator de versuri românești și franceze în maniera școlii, el este o personalitate cu puternice înrîuriri în mediile intelectuale ale epocii. Grupul înmănuncheat de el la *Literatorul*, începînd de prin 1880 și care îi numără pe Mircea Demetriade, Cezar Iuliu Săvescu, Al. Obedenaru, G. Orleanu, Gabriel Donna, Al. Petroff, C. Cantilli și alții, profesează — pe linia unui nou eliadism — o amplificare a resurselor noastre poetice în contact cu modelele franceze contemporane.[1] Macedonski, evocînd acei ani de căutare și efervescență, a definit rolul cenaclurilor, al comitetelor și subcomitetelor, al unor cafenele[2] și al boemei literare bucureștene în crearea unei atmosfere particulare, stimulatoare în vehicularea ideilor și teoriilor literare celor mai noi, în stabilirea unor corespondențe între viața literară pariziană și cea bucureșteană. Se creează o atmosferă profund deosebită de academismul rigid al literaților ieșeni. Maestrul saluta debuturile tinerilor în articole pline de îndemnuri, în care critica se menținea la un nivel palid, impresionistic, subordonată funcției „eliadești": „... Știm că critica omoară și că încurajarea dă puteri noi, îmbărbătează sufletul debutantului". În acest climat stimulator, un Th. Speranția era salutat ca un nou Leconte de Lisle.

O primă particularitate locală a fenomenului se impune, așadar, de la început: receptarea se face în numele noului, al aspirației de modernitate, de situare a liricii noastre într-un context larg european. Din acest punct de vedere se pot stabili paralelisme interesante între parnasianismul nostru și mișcările poetice similare din țările vecine.

Pe de altă parte, neexistînd la noi un romantism puternic, doctrinar, receptarea adierilor parnasiene nu este însoțită de vehemente atacuri antiromantice ca în literaturile occidentale. Dacă există totuși o atitudine antiromantică, aceasta vizează

---

[1] *Forța morală*, 1901, nr. 3, p. 3.

[2] „Caffé Otteteleșeanu", „Caffé Kübler", Fialkowsky" ș.a.

un anumit moment al romantismului, retorismul patriotard și elegiacul facil al epigonilor. Ca și în lirica italiană postromantică, idealurile politice ale momentului istoric odată atinse, tema patriotică, lipsită de suport emoțional, era cultivată în versuri sterile, fără mesaj. În acest sens, *Literatorul* ducea mai departe, cu alte mijloace, acțiunea începută de *Junimea*, de combatere a mediocrității în poezie și de exigență artistică.

Manifestările parnasiene, în prima lor fază, stau sub semnul opțiunilor estetice și al exemplului creator al lui Macedonski. Parnasianismul reprezintă în ansamblul operei sale o trăsătură caracteristică și el coexistă adesea cu simbolismul. Astfel, anul 1886, an de manifestări pe plan extern, prin colaborări la organul simbolist belgian *La Wallonie*, este deopotrivă anul unei vii acțiuni militante pentru propagarea stilului de artă parnasian la noi. În prezentarea poemului *Ospățul lui Pentaur*, Macedonski își explicitează ideile artistice: „În mijlocul destrămării ce domnește în literatura țării, autorul e dator să mărturisească că severitatea ce-și impune, cu raport la formă, la limbă și la fond, ar fi un nonsens dacă dînsul ar putea să facă altfel“[1]. Mai departe, cu ecouri din Leconte de Lisle reclamă întoarcerea spre clasicismul antic ca mijloc de regenerare a poeziei. „...prin care poezia română e menită să se ridice virilă din leagănul în care copilărește“. Pendulările între simbolism și parnasianism ilustrează temperamentul acestui artist contradictoriu, suplu în asocieri neprevăzute, de o mobilă curiozitate, însetat de înnoire. Plenitudinea maturității accentuează gustul poetului pentru parnasianism. În 1898 apare la Paris culegerea de versuri franceze *Bronzes* (Bronzuri). Stilul parnasian al poeziei sale este subliniat unanim. Pierre Quillard, în *Mercure de France*, face un discret elogiu autorului român. Într-un articol retrospectiv, Macedonski se definește „un parnasian dintre cei care păstrează regulile parnasiene în modul cel mai sever“[2]. Și caracterologic poetul are afinități cu parnasienii, apropierea făcîndu-se de Leconte de Lisle: același suflet decepționat al artistului în opoziție cu rezistența mediului social, același sentiment al însingurării, aceeași voință de a tempera propriul

---

[1] *Revista literară*, 1886, martie, p. 177—182.
[2] Forța morală, 1901.

tumult romantic, aceeaşi disciplină spirituală şi claritate a conştiinţei artistice. Şi el este potrivnicul lamartinismului ca expresie a unor dureri superficiale şi, în numele esteticii durerii, condamnă optimismul factice al versurilor în maniera lui Alecsandri. Dar fibra autentică a artistului se află înscrisă mai degrabă în poeme decît în declaraţiile sale despre poezie. Macedonski asimilează creator structurile parnasiene, la nivel ideologic, tematic, dar şi stilistic. Aşa cum s-a arătat „sentimentul foarte viu al formei (care nu se confundă de loc cu «formalismul») şi plăcerea de a contempla imagini pur plastice, cu ochi de pictor care a făcut studii de istoria artei, inclusiv de arheologie, determină ... la Macedonski o reală apropiere de parnasieni, stimulată nu numai de lectura lui Leconte de Lisle, dar şi a discipolului său José — Maria de Heredia".[1]

În *Ospăţul lui Pentaur*, poate cea mai structural parnasiană [2] dintre poeziile sale, scrisă în tetrametru trohaic, percepe cu acuitate de artist avizat spectacolul unei civilizaţi somptuoase, producţie gigantică a lumii egiptene:

Sfincşi pe socluri de-alabastru aşezaţi pe două rînduri
De la scara care duce pe platformă de porfir
Roşi de vînturi, arşi de soare, dar senini de orice gînduri
S-odihnesc cu moliciune printre flori de trandafiri.

Prin travaliul artistic însufleţeşte materia: statuia semnifică mai mult decît trupul viu. Leconte de Lisle arătase încă din 1852 că arta şi ştiinţa tind să se unească. Acestui ideal pozitivist al unei poezii de inspiraţie savantă pare să răspundă poemul lui Macedonski, în năzuinţa de a cuprinde într-o viziune unitară fantezia şi ştiinţa. Poetul îşi însoţeşte versurile cu note şi comentarii, citînd nume de egiptologi. Aşa cum a arătat Tudor Vianu, „influenţa parnasiană ascute darurile

---

[1] Adrian Marino, *Opera lui A. Macedonski*, EPL, Bucureşti, 1967, p. 97.

[2] „culme a parnasianismului românesc", L. Gáldi, *Istoria versificaţiei româneşti*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 264.

vizuale ale poetului și concentrează în formule lapidare expresia sa“ [1], . Versuri ca:

De sidef și de-aur roșu sub al cerului azur,
Zvelta insulă apare, și sporește, minunată,
Sărutată cînd de valuri, cînd de vînturi asaltată
Printre-ocolul spumei albe, — crini regali, jur-împrejur

(Lewki)

denotă remarcabile posibilități de stilizare a plasticului, folosindu-se, la sugestia parnasienilor, imaginea tridimensională. Limbajul său artistic împrumută din meșteșugul pictorilor și al sculptorilor secretul culorii și al reliefului. *Moise*, de asemenea în tetrametru arhaic, reia subiectul lui Vigny. Sub masca impasibilității parnasiene, personajul este frămîntat de clocotul dezamăgirii reprimate. Ne aflăm, în fond, în fața eșecului eroului romantic în misiunea sa de profetism social:

Cînd scăzu al său prestigiu, răzvrătiți cînd fură toți
Vrînd să aibă glas profetic, suflet'nalt de patrioți,
Biblie vers pe buze moarte, zeu semeț sub tîmple-nguste
Moise fața și-o ascunse între mîinile auguste.

Neron, din 1881, timpurie manifestare parnasiană la noi, în alexandrini cu cezură tradițională, reconstituie, în creionări de frescă, aspecte de epocă decadent romană. Reținem detaliile portretului, descriptiv, în tonuri contrastante, în care epitetul plastic sugerează cu discreție natura interioară a personajului, moliciune efeminată și viciu:

De lebădă-i e gîtul, de marmură-al său piept,
Aci, de pe-o terasă, îl vezi semeț și drept
Privind albastrul Tibru, panglică lucitoare,
Pierdut cu mintea-n visuri, scăldat cu fruntea-n soare,
Aci, molatec, leneș, apleacă, feminin,
Grumazul său de fildeș pe toga sa de in.

Același cult fervent pentru frumos și formele sale imperisabile definește compunerile din *Bronzes (Bronzuri)*. Poetul își

---

[1] Studiu introductiv la Alexandru Macedonski, *Opere*, vol. I, p. CX Buc., Ed. Fundațiilor, 1939.

domină tumultul afectelor cu savantă măiestrie în concizia lapidară a sonetului. În fața crinului, simbol al purității triumfătoare, sufletul se cufundă într-o admirație mută: („émerveillé, l'oeil et s'enivre et s'étonne", *(Fleur de lys)* — „vrăjit, ochiul se îmbată și se miră"). Tablourile sînt cu abilitate grupate, ținînd seama de proporțiile dinamice ale sonetului, cu o încheiere de natură emotivă. Versul e plin, parnasian, sonor, dăltuit, cu rime bogate, cu gradații intensive sugestiv dozate (blancheur éclatante — vif éclair), dar și regresive (l'oeil s'enivre — s'étonne), cu non-coincidențe— bogate în efecte retorice — între unitatea de sintaxă și unitatea de vers:

Ton arôme subtil met jusqu'au fond de choses
L'hymne éternel ...

(Aroma ta subtilă duce pînă-n miezul lucrurilor/ Imnul etern ...), cu ilustrarea cuvintelor încărcate de sensuri (blancheur, gloire, splendeur), cu repetiții și inversiuni.

Poemele franceze, în majoritatea lor, au echivalente românești. Acestea însă, prin limbajul direct și adesea frust, se îndepărtează de sobrietatea academică a parnasienilor. Versurile din *Bronzes* se înscriu în sfera unui parnasianism minor, remarcabil prin forma marmoreană a versului și prin virtuozitate a lexicului. Dacă ele n-au adus poetului renumele internațional pe care îl rîvnea, constituie totuși un moment semnificativ în procesul de răspîndire al parnasianismului.

Pînă la moartea sa, survenită în 1920, poetul va manifesta o preferință din ce în ce mai accentuată pentru formula de artă parnasiană și pentru compunerile cu formă fixă.[1] Sonetul *Avatar* traduce în cromatismul imaginilor grațios și îndrăzneț descriptive, o viziune a lumii de artist decadent. Modern ni se pare și procedeul confesiunii, la persoana întîi, într-o încercare de a regăsi prin secole sufletul ancestral latin și de a-l surprinde în înclinările sale rafinat estetizante:

Domnea în Roma August, — era sub cer de mai,
Îmi cîntă-n suflet anul, — zvoniseră dezastre,
Dar Tibrul printre dealuri curgea ca printr-un rai,
Și vii, în ochii sclavei, zării cicori albastre.

---

[1] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 586.

Vorbi în al meu sînge al patimelor grai,
Eram atletul plastic întors abia din castre,
Ș-am pus, sub piept zdrobind-o, cînd lung o sărutai,
Jeraticul de buze pe florile din astre.
Grădina în odihnă zăcea-ntre ziduri albe ...
Ninseseră din piersici suave flori roz-albe ...
Au curs de-atunci noiane de veacuri păgînești ...
Uitată ni-este groapa sub flori și sub parfume,
Dar tot mi-aduc aminte ... fu Cretus al meu nume,
Și-n for purtam tunică cu ciucuri elinești.

În lumea *Rondelurilor*, acordurile parnasiene găsesc formele cele mai senine și mai echilibrate. Anii maturității, în perspectiva senectuții, epurează arta lui Macedonski de unele sonorități stridente, ca și de emotivitatea greu conținută a temperamentului năvalnic. Filozofia sa de viață apare în *Rondeluri*. Este un moment de popas liniștit, netulburat de întrebări dramatice, de meditații grave, care frămîntau pe Leconte de Lisle sau pe Sully Prudhomme. Credincios sie însuși, Macedonski rămîne epicureul trăind cu rafinată desfătare spirituală satisfacțiile pe care i le oferă arta. O notă de nostalgie secretă străbate în rondelurile plaiului natal (*Rondelul trecutului*, *Rondelul domniței*, *Rondelul ctitorilor*). Amintiri recente se împletesc cu reverii istorice. Versurile îndeamnă la asocieri cu evocările din *Pajere*, cu un plus de emotivitate și culoare a timpului ce nu a putut fi captată de Mateiu Caragiale:

În zugrăveala-nvechită,
El, searbăd: ea, cu ruje-aprinse,
Biserica de ei clădită
O țin cu degetele întinse.
Năluci din vechiul timp desprinse,...

Ideea versului se difuzează lent în durată. Momentul contemplării viziunii, redat direct, în primele versuri, este urmat de o succesiune de momente ce sugerează ideea de reverie, de regret pentru timpul care nu se mai întoarce. Culorile sînt puse în umbră, desenul este rudimentar și aspru (el „searbăd“) , ea cu „ruje aprinse“), în maniera vechii picturi bisericești răsăritene. În atît de cunoscutul *Rondel al Cupei de Murano*,

tema contemplării obiectului de artă păstrează timbrul originar al compunerilor franceze în eleganța descriptivă, cromatismul rafinat, jocurile de lumini irizate și — încorporată metaforic — ideea de artă ce trăiește din propria plenitudine:

Nu e de aur: e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.
E dătătoare de extaze
....
E artă pură fără fraze ...

Tematica exotică a rondelurilor inspiră imagini de subtilă plasticitate: „un măreț de smalț balaur" sau „căldură de aur topit, / Și pulbere de-aur pe grîne ..."

Culorile se întîlnesc în acorduri simfonice:

Smaraldul mărei răpitoare
E jocul vecinic de culori
În verdea flacără de soare
De lîngă țărmii ninși de flori.

Peisajul exotic, stilizat de decantări savante, evită artificiul, emoția poetului e pretutindeni prezentă, în sunet, în culoare.

Atașamentul pentru parnasianism în această etapă a creației macedonskiene a fost sesizat de critica epocii. Semnalăm , în acest sens, remarcile cronicarului francofonei *Revue roumaine*: „Macedonski, de asemeni un inovator, foarte parnasian în formă și idee" [1] sau „Macedonski rămîne, mai presus de orice, un parnasian pur și singurul nostru scriitor care a avut cultul formei"[2]. „Toți ne naștem poeți, dar nu devenim poeți decît aceia care se formează prin studiu", constata el în 1882. Modurile parnasiene, deși remarcabile, așa cum s-a arătat adesea, nu sînt definitorii pentru structura operei lui Macedonski. În mod exagerat a fost considerat un parnasian exclusiv [3], poate pentru faptul că el rămîne un adept al versului clasic. Temele și mijloacele expresive parnasiene se integrează într-o unitate originală în care

---

[1] *La Revue roumaine*, 1912, I, nr. 3, p. 77.
[2] *Ibidem*, 1915, III, nr. 12, p. 57.
[3] N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană*, Ed. Fundațiilor, Buc., 1943.

prelungirile romantice întîlnesc un filon simbolist care, așa cum s-a arătat [1], conferă poetului un loc cu totul propriu în lirica românească.

Gruparea de la Literatorul. În jurul lui Macedonski sau pe drumuri paralele, cel puțin la începuturile lor, s-au situat numeroși poeți, în majoritate tineri, uniți prin ambiția asemănătoare de a se afirma și prin dorința entuziastă de a contribui la înnoirea limbajului poetic. Le erau deschise paginile *Literatorului*, ca și ale numeroaselor publicații „satelite", majoritatea cu durată scurtă. Climatul spiritual în care ei evoluează este propice disputelor curajoase pentru afirmarea convingerilor. Erau încurajate inițiativele. În privința talentului, cu toate aprecierile stimulatoare ale magistrului, poeții din orientarea parnasiană a *Literatorului* rămîn în conștiința critică integrați în categoria „minorilor". Observăm însă că în fixarea unui curent literar, rolul scriitorilor minori este caracteristic și nu trebuie minimalizat. Elementele de structură ca și tehnicile poetice sînt receptate de aceștia cu aplicația conștiincioasă a artistului, a cărui personalitate nu e tulburată de vibrații originale. Meandrele procesului de captare, difuzare și prelucrare ale unui curent străin se ilustrează conturat și nuanțat în creația minorilor, oferind documente de cercetare bogate în semnificații.

La întrebarea dacă poeții *Literatorului* alcătuiesc o generație, ni se pare că în sens foarte larg răspunsul poate fi afirmativ, neconsiderînd ideea de generație drept un mod de explicație istorică. Pe de altă parte, o generație artistică nu presupune numaidecît existența unui stil propriu. Acesta poate fi adoptat de la o personalitate marcantă, ridicată din rîndurile ei și care prin talent, se diferențiază și o depășește imprimîndu-i propriul său stil, cum este cazul lui Macedonski.

În ceea ce ne privește, cercetarea primului grup de parnasieni, atașați disciplinei de cenaclu a Literatorului, ne-a dus la desprinderea unor aspecte particulare din programatica parnasianismului românesc și aplicările acesteia.

Modelele parnasiene reprezintă pentru M. Demetriade, Cezar Iuliu Săvescu, Al. Petroff, Gh. Orleanu, Obedenaru,

---

[1] Tudor Vianu, *Viața și personalitatea lui Alexandru Macedonski*, introducere la Alexandru Macedonski, *Opere*, I, *Poezii*, Buc., Ed. Fund., 1939; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Buc., EPL, 1967.

Cantilli și ceilalți, amintiți mai sus, un popas în calea altor experiențe literare. Naturi poetice diferite, inegale ca talent și aspirații, ei sînt legați prin cultul comun pentru frumos și refuzul facilității. Frumosul are facultatea de a eleva sufletul celui care îl contemplă și la el se ajunge prin travaliul formei, „prin creațiunea de poeme simetrice și adecuate". Cezar Iuliu Săvescu își definește crezul parnasian în poemul *Arta versurilor clare*. Pentru ei, poezia, înainte de a fi creație, este conștiință. În versurile acestor inovatori modești vibrează marile teme intelectuale ale parnasianismului. Istoria erudită, mitologia, documentația religioasă, științele devin substanță poetică. Sonetul și, în general, poemele cu forme fixe îi favorizează pe poeții îndrăgostiți de perfecțiunea tehnică. Exercițiile sonetiștilor oferă o producție abundentă (Cantilli, Obedenaru, Demetriade, Cincinat Pavelescu ș.a.).

O privire analitică asupra modurilor parnasiene din creația acestor scriitori ni se pare utilă sub aspect estetic. Pe de altă parte, lectura documentelor are meritul de a ne introduce în peisajul epocii studiate; prin scriitor pătrundem mai temeinic în viața acestei epoci literare. Ni se relevă aspirații de care contemporanii lor nu erau totdeauna conștienți. Artistul se simte mai mult decît martorul operei sale, el este îndreptat spre viitor. Generația de la *Literatorul*, generație „intermediară" în poezia noastră, marchează o fază de preparație, căci rămîne interesantă mai degrabă prin ceea ce caută confuz și nu atît prin ceea ce exprimă explicit sau programatic. Totuși, contribuția ei rămîne meritorie în formarea unui gust literar și în deschiderea unor noi dimensiuni în istoria culturii noastre. Evaluarea ei o facem în raport cu epoca, nu cu conceptele și metodele pe care noi ni le-am însușit, așa cum s-au cristalizat de-a lungul unui complex proces de gîndire, prin ani.

Mircea Demetriade a fost poet, dramaturg și prozator, cu o prezență vie în revistele epocii, în jurul anilor 1880—1914.[1] Provenit dintr-o familie ce a dat scenei actori remarcabili, poetul a afișat în viață ca și în literatură atitudini teatrale, o retorică zgomotoasă, artificiu în gest. Cunoscut în localurile

---

[1] Antologia Davidescu consemnează colaborarea poetului la peste 26 de periodice (*Literatorul*, *Analele literare*, *Românul literar*, *Foaia pentru toți* ș.a.)

boemei literare ,[1] spirit petulant de vervă bonomă și maliție, se manifesta cu ostentație în lumea literelor. [2] Personalitatea suplă a acestui „poeta loquax" e surprinsă într-un medalion [3] pitoresc, sagace, flatat, — în anii de la sfîrșitul unei cariere pe care succesele — modeste, uneori factice nu o ocoliseră: „un fel de neoromantic decadent ... se inspiră din literaturile străinătății și mai ales din cea a Franței, căutînd în forma mai artistică și în ideea mai rafinată, dar mai puțin sinceră, realizarea unui ideal în care se recunosc influențele succesive ale romantismului, Parnasului și simbolismului". Poetul nu a descoperit însă secretul topirii într-un armonios amalgam a romantismului temperamental cu Parnasul (acesta rămînînd academizant și livresc) și cu noutățile simboliste, față de care are o atitudine ambiguă, de aderare, și negare. Elegiac, Demetriade are nostalgia evaziunilor în fantastic, rechemînd vîrsta de aur a universului infantil: „Mi-e dor de cerul mistic al vîrstei de copil ..." S-ar bănui o secretă vagă aspirație de transcendent, comună romanticilor, mai curînd credem — e vorba de un joc literar de diletant subtil, comunicările mistice neacordîndu-se cu o natură prin excelență extravertită. Eroul faustic apare în poemul *Geniul*, o palidă replică a temei prometeice din vasta arie a tratărilor romantice; apropieri s-ar putea face cu *Hyperion* al lui Keats.

Tematica istorică, spre deosebire de cea pașoptistă, romantică, a cărei semnificație, în majoritatea cazurilor, era politică, este orientată la Mircea Demetriade în moduri parnasiene spre interesul estetic și curiozitatea erudit livrescă. Emoția obiectivată este transpusă în istorie sau în legendă, formă de confesie indirectă de reminiscență clasică. Istoria acompaniază discret melodia intimă. *Mormîntul Nitocrisei* (1884), una din primele expresii parnasiene la noi, aduce un tablou de civilizație orientală, cu interpretarea eschileană a legendei lui Darius, în sensul „*hybris*"-ului și a actului justițiar compensator. Semnificarea moralizatoare nu are discreția adevărului implicit, fiind discursivă, în stilul lui Sully-Prudhomme; ea se suprapune sensului filozofic care se lasă

[1] V. *La Revue roumaine*, 1912.

[2] În 1896 acorda interviuri despre proiectele literare în *Foaia pentru toți*, nr. 33.

[3] Léo Bachelin, în *La Revue roumaine*, 1912, I, nr. 4, p. 124.

descoperit cu dificultate (presupuse legi obscure guvernează existența umană):

... Lacomul de sînge, a știut doar să omoare,
Spre a forma colos de state sub un sceptru sclipitor
Voind el, mîna de țărînă, să le fie domnitor.

Tema hindusă inspiră lui Demetriade sonetul *Ruga Morților*, poem exotic prin imagini și culori, care deschide o fereastră — modestă — spre spectacolul măreț al miturilor indiene:

Al judelui glas tună stigmînd orice păcat.
Etern! Etern jeli-vor ieșiții din trup afară.
Acei ce firul vieții netrebnici și-l curmară.

În contrast cu solemnitatea funebră a catrenelor ce reprezintă într-o suită de tablouri, procesiunea sufletelor spre „Varuna cel drept", terținele aduc o atmosferă vaporoasă, impregnată de nostalgie și de aspirație mistică. Versul ultim nu mai are caracterul imperios de definitivare a ideii din sonetul clasic; este un îndemn spre evaziune, bogat în sugestii și virtualități:

... E noapte. Sperioase încep a rechema
Copilele pe țărmuri ...
Din apele sfințite se-nalță plină Ma.

Nihilism exprimă o vagă neliniște metafizică, o aspirație schopenhauereană spre „veșnicul repaos", spre „haos", — în decor convențional biblic. Lamentarea se îngemănează cu alte expresii asemănătoare dintr-o stufoasă, dar nesemnificativă producție posteminesciană. Orientul, de data aceasta, luxuriant, violent exotic, în coloristica senzuală a peisajului otoman, reapare într-o poezie de maturitate, în feeria *Visul lui Ali*.

Povestea de dragoste a lui Pygmalion pentru Galatheea, evocată de același , nu atinge relieful statuar și perspectiva tridimensională a modelelor franceze. Imaginea, metafora,

abstracte, neprecizate, neconforme cu stilul parnasian, par mai degrabă prefigurări ale mijloacelor simboliste. În *Naşterea Venerei*, poetul dăltuieşte un Jupiter care, după aprecierea lui Macedonski, „freamătă de culoare şi pasiune“:

Cu trăsnetul în mînă, cu fruntea încruntată,
Cu ochii vărsînd flăcări, cu nasul aquilin,
Pe-un ton de iarbă moale, cu rouă însmălțată,
Stă Jupiter, stăpînul Olimpului divin.

Subiectul mitologic îl inspirase şi pe Heredia care scrisese o *Naştere a Afroditei*, împrumutînd ideea de la Ménard. În *Pegaz*, poetul se situează în plină Eladă apolinică, într-un vis de luminoasă plenitudine interioară: decorul, mitologic, îl înfăţişează pe Apollo înconjurat de cele nouă muze. Tabloul respiră atmosfera *Primăverilor elene* carducciene. Poetul inspirat de suavele divinităţi păgîne se proclamă urmaş al cîntăreţilor eolieni, poet al luminii şi poet al soarelui:

Al său văz înfocat s-a lăsat
Şi în piept armonii mi-a vărsat
Şi cu dor către el m-a suit
Cînd în cor al lui cînt depărtat
Dulci surori cu amor a'ntonat!
Străvezii ape vii, pieptu-mi vrea
În clipit însetat să vă bea,
Şi poet să-ntonez al meu dor.

În *Reminiscenţă (Darul poetului)*, din 1896, dă glas unei aspiraţii solare de om al nordului, îndrăgostit de azurul mediteranean. Acordurile poemului rămîn romantice. *Ditirambi*, dimpotrivă, evocă o Grecie dionisiacă, în accente de o senzualitate ostentativă. Modelul rămîne cel macedonskian, din *Lais*.

Demetriade îi închină Afroditei un inspirat poem, *Hymn la Afroditeea*. Poezia este axată pe două mari motive existente în creaţia autorului *Poemelor antice*: ideea de Frumos concepută şi obiectivată în plenitudinea ei de către antichitatea

clasică și opoziția dintre păgînism, sinonim cu echilibru și armonie benefică, — și evul mediu creștin, sumbru și crud:

Cînd e dansul tău sacrat, în uitare,
Cînd sculptura cu realul se-încheie,
Cînd frumosul e păcatul cel mare,
Afroditee,
Cînd pontifii te-au zdrobit, plini de ură,
Oh! În Paros întrupată Idee:
Tu viață și instinct și căldură,
Afroditee!

Leconte de Lisle, Carducci au exprimat în figurări lirice de un recules patetism acest contrast. În limita valențelor proprii poetul român realizează o atmosferă poetică metaforică ce traduce o emoție intimă în fața spectacolului oferit de lumea intensă a secolului lui Pericle.

Preocupat mai puțin de reconstituirea operei de artă, cît mai ales de interpretarea, prin mijloacele ei, a unui peisaj sufletesc, poetul imprimă *Războiului*, inspirat de un tablou de Vereșaghin [1] („Războiul oriental"), un colorit mai puțin academic, dar animat de mai multă emoție, făcîndu-se interpret îndurerat al ecoului lăsat de război în conștiințe. Sully-Prudhomme spunea că „descripția poetică constă în a împrumuta viață, sensibilitate și activitate obiectului, a provoca asupra lui pasiunea de simpatie sau antipatie pe care o simți de obicei pentru sau contra oamenilor"[2]. În acest sens, poetul parnasian cuprinde universul animalier cu aceeași înțelegere acordată omului. Moartea calului din poemul *Războiul* inspiră o meditație străbătută de tristețe.

În sonetul *Sfînta Lucia* el încearcă să descifreze îndărătul culorilor icoanei drama interioară a personajului zugrăvit („Văzui a ta icoană o clipă și-nchegai / În minte și în suflet întreaga ta făptură"), prefigurare a reprezentărilor din *Pictor*

---

[1] Pictor rus al unor teme de război inspirate de campania din 1877, admirate de Dobrogeanu-Gherea pentru caracterul lor antirăzboinic: „Tablourile lui sînt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni; operele lui artistice tulbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și ațițîndu-ne toată inteligența, parcă ne zic: uitați-vă, oamenilor, ce faceți voi:" *(Studii critice*, p. I, 40*)*.

[2] Apud Pierre Flottes, *Sully-Prudhomme et sa pensée*, Perrin, Paris, 1930, p. 216.

ignotus a lui Pillat, dar fără atingerea sensibilității nuanțate, a rafinamentului estetic al acestuia din urmă.[1] Un fragment de mozaic, dăinuind la poale de munte, inspiră o lirică de evocare istorică, cu semnificări filozofice, despre perisabilitatea lucrurilor și imposibilitatea de a răspunde la marile întrebări ale existenței, o lamentare asupra uitării în care au căzut lucrurile dispărute. Tema apăruse în *Vitrail*, la Heredia iar Ménard încercase o definiție: „Liniștea și uitarea se întind asupra capodoperelor gîndirii umane ca zăpada pe frunzele uscate". De fapt, parnasienii îmbracă în contururi plastice o veche temă romantică. Viziunea picturală a poetului nostru nu a scăpat contemporanilor: „Mircea Demetriade, cu talentul său năvalnic, plin de viață, transportă în literatură pictura caldă și vioaie a lui Fromentin. Acestui scriitor delicat îi place să picteze: este un pictor care se servește de cuvinte ca și de culori, dar vocabulele sale sînt înflăcărate, puternice, poartă în ele toate culorile".[2]

Contemplarea parnasiană a frumosului inspiră poetului român un *Sonet*, cu semnificație de crez estetic. Expresie metaforică a alianței dintre lirică și artele figurative, poemul cuprinde structuri stilistice caracteristice modurilor parnasiene, dar și tehnici mai noi: astfel nivelul imagistic revelă o frecvență ridicată a metaforelor, spre deosebire de alte poeme în care comparația, figura stilistică de bază la parnasieni, mai ales la minori se afla pe primul plan. Acest fapt de stil presupune un proces de elaborare interioară, de sublimare a impresiilor, de stilizare a viziunii. Locul central îl ocupă metaforele ce semnifică idealul artistic parnasian („... Armonic se-mpletește / Pe patrusprezece versuri cîntarea ce rostești", apoi, „lumină," „armonie", „simfonie"), aceasta din urmă impunîndu-se ca o metaforă bogată în sensuri conotative. Ei i se asociază în structura metaforică a întregului vers termeni care subliniază, insistînd ideea de perfecțiune,

---

[1] M. Dolinescu, *Pătrunderi parnasiene în România*, în *Studii de literatură comparată*, Ed. Acad. RSR, Buc., 1968, p. 167.

[2] Aprecierile, impresioniste, cu exagerările știute, dar și cu intuiții sagace, aparțin aceluiași Caion (în *La Revue roumaine*, 1912, nr. 17, p. 208).

de lumină („blondă“, epitet concret, cu termenul abstract „simfonie“).:

Lumină, armonie și patimi sufletești
Se prinde, le combină și-n rime le topește.
Și pete de lumină privirea ți-o răpește
Și blondă-o simfonie de aripi îngerești.

Mai mult decît o definire a sonetului, poetul încearcă împăcarea antinomiei dintre aspirația spre infinit și îngustimea formei fixe. Încearcă să descifreze vocile confuze ale naturii („un grai care se-nalță din păduri“) și — baudelairian se face interpretul lor, fixînd inefabilul în forma lapidară a sonetului:

Te pune în mișcare un imn a mii de guri;
Poete-ai prins misterul sculptînd în veci Sonetul.

Elemente simbolist-baudelairiene se adaugă celor parnasiene, preponderente. Forma fugitivă e fixată în reliefuri („sculptînd“). Cuvîntul de încheiere, „Sonetul“, este definitoriu în final și relevant prin scrierea cu majusculă; prezența acestuia și în titlu conferă o simetrie de construcție dar și acordarea unei semnificații deosebite termenului ce denumește forma lirică preferată de parnasieni. Poezia inspirată de contemplarea operei de artă, la Demetriade, ca și la poeții generației sale, aduce în lirica noastră o emoție intelectuală.

Cu *Făurarii* [1] ne întîmpină un peisaj poetic nou; similitudini s-ar putea stabili cu lirica lui Coppée prin decorul mohorît și închis, din lumea truditorilor, asupra cărora se îndreaptă compasiunea reținută a poetului. Forme din universul cotidian sînt fixate în linii plastice și precise:

Ciocanul ... năvălește
De o mînă musculoasă repezit ...“;

imaginile rămîn însă terne în notații prozaice. În final, poezia repetă prima strofă, cu un straniu efect de mortificare. După

[1] Datînd de la începuturile parnasianismului nostru (1891).

entuziasmul muncii, — reflex al infuzărilor socialiste în ideologia literară a acestor primi parnasieni, — urmează, ca o sugestie murmurată — enunțul destinului implacabil: viitorul stăpîn îi va lega în lanțurile ce singuri și le făuresc; dramă a unei întregi comunități umane, reiterată într-o metaforă poetică asemănătoare, la alte niveluri istorice și estetice, de unul din episoadele *Cîntării omului*. Poemul se încheie astfel peste un spațiu închis, fără perspectiva revoltei eliberatoare.

Făurarii cu ciocane ridicate,
Izbesc fierul ce roșește fumegînd
Și dintr-însul se scot lanțuri ferecate.
Făurarii izbesc fierul rînd pe rînd.

Atitudinea este caracteristică pentru întreaga generație de poeți, intelectuali sensibili la frămîntările sociale ale epocii, dar mărginindu-se la reflecții de suprafață, nu la indicare de drumuri. Nu găsim la ei acea tensiune interioară care să-i ducă la o literatură angajată.

Format în ambianța Literatorului, fără a împărtăși întotdeauna ideile maestrului, Demetriade a construit, pe fondul unui romantism „impenitent", o poezie în care estetica, temele și rigoarea prozodică [1] a Parnasului, alături de încercări simboliste, atestă existența unei conștiințe lucide despre ostenirea vechilor forme ale poeziei, ca și despre necesitatea înlocuirii lor de o nouă artă poetică.

În peisajul poetic al epocii, Cezar Iuliu Săvescu apare în ipostaza de poet „blestemat". Ilarie Chendi vedea în el tipul învinsului „de un complex de dureri fizice și morale", cu înfățișarea unui bărbat trudit, încovoiat prea devreme de povara acestei vieți" [2]. Existența poetului a stat sub semnul trudei și al eșecului: împotriva bolii care îl va răpune prematur, a privațiunilor, a unor căutări febrile, existențiale și estetice pentru găsirea unei formule de expresie personale.

---

[1] Relevată, între alții, de Gáldi, *op. cit.*, p. 318, pentru folosirea dodecasilabului trohaic.

[2] *Doi dispăruți*, în *Calendar literar și artistic pe 1909*, Buc., 1909, p. 260—271.

Scurta sa activitate literară a gravitat în jurul *Literatorului* şi a revistelor înrudite: *Foaia pentru toţi*, *Liga literară*, *Flacăra*. Scoate în 1890—91 revista *Dumineca*. [1]

Caracterul contradictoriu al evoluţiei sale artistice şi nedeplina cristalizare a creaţiei a derutat opinia critică contemporană. Este considerat „simbolist-romantic-decadent" (Ilarie Chendi, N. Davidescu), sau chiar, un „dezorientat estetic" (N. Davidescu). Ni se pare curios faptul că acelaşi Davidescu îl include în cele din urmă pe poet în pleiada parnasienilor (în Antologia citată). În studiile anterioare închinate lui Săvescu (Prefaţa la *Poezii* şi *Aspecte şi direcţii literare*) nu se menţionau legăturile poetului cu Parnasul. La această concluzie l-a dus, credem, parcurgerea unui material descoperit ulterior şi care vine să întregească profilul artistic conturat în volumul *Poezii*.

Lectura textelor însă ne îndreptăţeşte să desprindem unele atitudini, înclinaţii tematice şi structuri imagistice care înscriu pe poet într-o ambianţă parnasiană. Cezar Iuliu Săvescu încearcă să descifreze drama existenţială a poetului indian, semilegendarul Walmiki, în mijlocul unei naturi excesive şi misterioase. Modelul francez este evident. O confruntare ne serveşte pentru a sublinia efortul de asimilare creatoare, de originalitate al poetului nostru. Leconte de Lisle îl prezenta pe autorul *Ramayanei*, după încheierea operei, copleşit, în lumea contemplaţiei şi a visului său. „L'esprit ne sent plus rien de sens ni de soi-même" („Spiritul nu mai simte nimic din afară, nici din el însuşi"). Este momentul suprem al morţii, figurat într-o invazie de furnici,. Natura, indiferentă în maiestatea ei solară, se acordă cu filozofia senină a poemelor hinduse. Peisajul solar („Le soleil grandit, monte, éclate et brûle en paix") — „Soarele creşte, urcă, luminează şi arde în pace") degajă o impresie de imensitate calmă şi de căldură implacabilă. În varianta românească, Walmiki imploră zeilor creatori moartea:

Cîntarea mea e-amărăciune; m-apasă-a voastră dărnicie
Zadarnic daţi atîtea daruri, mă simt pe-atîta mai sărac.
Mormîntul e supremul bine, acolo numai mă împac.

---

[1] Dorinţa poetului de a-şi vedea opera strînsă într-un volum nu i s-a realizat. Volumul *Poezii*, apărut postum, în 1926, cu o prefaţă de N. Davidescu, cuprinde 52 de poezii.

Elementele romantice, de substanță, — figura poetului damnat evocînd pe *Moise* al lui Vigny, aspirația de evaziune în moarte, natura — izvor de iubire și fecunditate — sînt amalgamate cu cele parnasiene, descriptive — enumerarea unui impresionant cortegiu de zeități indiene (Brahma, India, Krișna, Kamadeva), simboluri convenționale, ca floarea de lotus, dar mai ales decorul exotic feeric. Poemul începe cu un tablou colorat în aur și purpură, tonuri preferate de parnasieni:

Sub cerul tropicelor roșii, sub foc de raze orbitoare,
Acolo unde dorm păunii sub lungi alee de migdali,
De mult, de mult mi se-arătase, în vis, un lac cu pantă lină,
Creșteau și florile de lotus, și albe flori de hiacint ...

Într-o simetrie căutată, tabloul, cu variații descriptive, revine în final:

Iar barca, lebădă ușoară, din os de scoici meșteșugită,
Purcede lin, legănătoare, spre țărmul lacului opus ...

Imagini inspirate de lectura mitologiilor indiene reapar în *Pe Muntele Sitù*, laolaltă cu altele, sugerate de lumea zeităților grecești. Înclinațiile elenizante ale poetului, în afară de *Antigona*, sînt nesemnificative (*Poezie anacreontică*, *Primavera*). De lirica latină îl apropie o viziune horațiană a vieții, mai mult mimată decît sinceră, în *Carmen*, *Din fundul depărtărilor*, dar mai ales în *Campestris*, cu aspirație bucolică. Poetul repudiază civilizația pe care o concepe în decor clasicizant, „palate cu pilaștri, cu turle aurite, / Cu idoli ce țin zidul cu spete gîrbovite“ și aspiră la reîntoarcerea în natură. Visează o poezie „mult blîndă“, compusă la „umbra răcoroasă a fagului stufos“.

Tema parnasiană a vechilor religii reapare la Săvescu, în *Tanit*, poem în ton elevat, imnic. Zeița cerului la popoarele semitice este invocată în ritmuri incantatorii, savant construite cu repetarea aceluiași cuvînt la începutul și sfîrșitul fiecărui catren. Prin artă plastică, cuvîntul traduce sensurile mitului:

Trimite,
Zaimful tău albastru, cu stele aurite,
Să mă-nfășoare-n zare, prin sfere liniștite,
Umflat de vînt să zboare. Zaimful tău trimite.

Parnasienii se îndreaptă adesea spre universul animalier cu aceeaşi înţelegere ca pentru lumea umană. Sully Prudhomme îl imită pe Leconte de Lisle în *Le lion*, dar nu reuşeşte să ridice drama leului-prizonier la proporţii umane. Leconte de Lisle comunică cu planta şi fiara, se pătrunde de mizeria lor, de inerţia sau seninătatea lor. Tema animalieră este cultivată şi de poeţii noştri. Leul lui Cezar Iuliu Săvescu reproduce cu docilitate maniera lui Leconte de Lisle în zugrăvirea peisajului african:

Atît cît ochii pot cuprinde
În lung şi larg peste ocean,
De mii de ori pe-atît se-ntinde
Pustiul ars saharian.

Imaginile sînt sclipitoare, dar fără insolit, fără straniu secret. În schimb, *La polul nord* reuşeşte să trateze original un model parnasian cunoscut (*Paysage Polaire — Peisaj polar*). Poemul lui Săvescu este străbătut de fiorul imenselor spaţii încremenite pe blocuri de gheaţă, în aşteptarea somnolentă a morţii. Totul exprimă pregătirea pentru eternitate:

Şi dorm adînc şi dorm mereu nemărginirile polare
Iar din prăpăstiile-adînci se-aude o stranie vibrare,
Şi urşii albi înduioşaţi, într-un oftat adînc şi greu,
Se-ntind pe labe de sidef, şi dorm-adînc şi dorm-mereu.

Procedee poetice variate contribuie la crearea imaginii de încremenire, mai ales ritmul încetinit al mişcării, versul de 17 silabe, sugestive repetiţii cu efect muzical, epistrofe, ca şi cuvintele-fetiş, „adînc“ şi „adormit“, cu largi vibraţii conotative. Dar aici tehnica literară parnasiană se împleteşte cu elemente simboliste.

În mai mare măsură decît la ceilalţi poeţi ai *Literatorului*, se resimte la Săvescu influenţa simbolistă şi decadentă, în muzicalitatea verlainiană a unor refrene, în atmosfera macabră a unor imagini (*Noapte în pustie*), în lamentări ostenite care prefigurează surprinzător stilul lui Bacovia (*Vezi tu*, *Nenorocit*, *Suspinul toamnei*). N. Iorga găsea unele apropieri cu atmosfera prerafaelită.

Parnasiană ni se pare și aspirația stăruitoare a poetului spre o artă superioară. A fost frămîntat toată viața de căutarea unui stil care să-l exprime sincer și original. Titlul unui poem, *Arta versurilor clare*, reia unul din principiile fundamentale parnasiene („un style clair comme l'aurore“ — „un stil clar ca aurora“ — spunea Coppée). Viziunea sa despre poezie este turmentată căutare a absolutului, simbolizat în tradiție romantic germană, prin culoarea albastră a misterului, a nemuririi. Poezia ideală ar fi aceea care ar împăca dihotomia cer — pămînt:

Timpul, spațiul și locul
Pentru dînsa una sunt.
Ieri în cer, azi pe pămînt.

Aspirația spre infinit este realizată într-o succesiune de imagini care sugerează dinamica irumpției în spațiu. Efectul de elan ascensional nestăvilit este obținut prin încărcătura stilistică a conjunctivelor:

Să am un cal, un cal nebun
Să zboare iute ca și vîntul,
Sub el să duduie pămîntul
Să urle crîngul de alun.

La același efect contribuie însă și rezonanțele sonore (să zboare, să duduie) sau repetiția cuvîntului „fug“. Trecerea în transcendent este exprimată în termeni luați din lexicul simbolist: „să trec de punct, să trec de zare“.

Pe de altă parte, Cezar Iuliu Săvescu rămîne tributar expresiilor poetice minore locale, posteminesciene *(Căderea stelelor, Cu lacrimi, cu triste suspinuri, Seara cînd luna și-reată ...)*, din filiația pastelurilor sau a poeziilor patriotice din moștenirea lui Alecsandri *(Senin de primăvară, Vara, Fraților români)*, ca și ale noului val presemănătorist. Poetul a încercat să integreze motive și atitudini lirice autohtone în sinteze personale cu amprentă stilistică modernă, cu o sensibilitate a imaginii plastică și muzicală.

Alexandru Obedenaru, poet care se afirmă, fără sclipire, în cercul Literatorului și despre care Macedonski declara,

exagerînd, că „este un mare năpăstuit“[1], a cultivat sonetul și rondelul. Este un versificator abil, fără rezonanțe interioare, interzicîndu-și cu discreție expresia directă a sentimentului. Mare amator de tonalități livrești, de aluzii literare, de decor mitologizant, se îndreaptă spre Elada ca spre un vis de artă și de absolut: „Și m-a vrăjit vecia pe-ale Athenei arte“. Imaginea Eladei rămîne însă convențională, un decor populat de grațioase făpturi zeiești („Zării în Mitilene supremele splendori / Părea un vis olimpic în zborul către nori“). În sonete ca Aurora („Vedenie păgînă din depărtări albastre / Zeiță necuprinsă de aprigul Saturn / Chemat-ai al meu suflet din spațiul nocturn / M-apropii fără teamă de noile dezastre“) tresare o înăbușită aspirație apolinică. Iar în *Mai sus de stele*, declinul, noaptea, moartea înfășoară totul, iar muza însetată de artă îl înalță tot mai sus:

Olimpiana mea harpistă,
Himerică și egoistă [2]
Mai sus de stele m-a suit.

Versuri ca acestea ne deschid o poartă spre universul liric, inegal explorat al acestui rigid parnasian, urmărit de ideea frumosului, dar îngrădit de limitele viziunii sale interne. În *Impresiuni din Thessalia* apar accente de scepticism resemnat:

Într-un funest decor ce-nșală
Forțat ca viața s-o accept,
S-a tot izbit de al meu piept
Hecate cu figura pală.

Obedenaru evocă Roma imperială, decadentă, în sonete ca *Floralia* sau *Zeiței Trivia*, în care destrămarea istorică semnifică justiția imanentă. În primul sonet evocă năvala marcomanilor. Catrenul aduce contrastul trecut-prezent:

O, nimfă, smulge-mi gîndul prin dansul tău ritmat.
Ai glasul de sirenă pe-ocean îndoliat,
Despici, tot ca Panthea, vis, nopți, eternitate.

---

[1] *Liga ortodoxă*, 1896, nr. 6.
[2] L. Gáldi (în *op. cit.*, p. 335) remarcă abundența neologismelor în rimă.

Ultimele trei versuri subliniază ideea destrămării inexorabile: „Ne chiamă la masacru și zeii și destinul". În sonetul închinat Triviei, coloritul este parnasian, cu cîteva imagini caracteristice:

Păreai superb desprinsă din spații de opale
Și străbătînd abize mai sus de trai, de sorți,
De comicul orgoliu ai rîs la-nguste porți
După vîrtej de patimi și nopți de bacanale.

Sonetul se încheie cu o aspirație clasică de evaziune din teluric: „M-a doborît pămîntul, dă-mi tu adăpostire". În *Umbra de bitum*, sonet de un romantism livresc, iubirea se pătrunde de tristețea „funestelor ruine".:

Zdrobit sub ziduri bizantine
Cu gîndul prins de-un cînt roman
Nu vreau ca doborît titan;
Nici moarte, nici al vieții bine.

Vibrația lirică este slabă, epitetul ales fără cumpănire, pentru nevoile rimei. Tonul meditației pendulează între înțelepciune sceptică și pesimismul fără speranță al celui care a trecut prin toate experiențele sensoriale și spirituale *(Lințoliul sufletului)*:

Și grija, deznădejdea, sălbatece stăpîne,
Au zvîrlit pe suflet și mai hidos lințoliu
Decît fatala zdreanță ce-n groapă va rămîne.

Este un pesimism factice, de epigon eminescian, declamator, într-un stil artificial. Același ton se menține și în poemele publicate de revista *Convorbiri literare* (*Sfîrșit fatal* și altele, în 1892).

Aprecierile lui Davidescu asupra acestei poezii ni se par exagerate. Nu găsim un fond filozofic „în sensul grecesc", după cum „panteismul" unor versuri („Peste trudita mea cenușe va plînge chiar și Proserpina") ni se pare mimat.

Cu toate acestea, Obedenaru a contribuit împreună cu ceilalți poeți citați la crearea unui peisaj parnasian românesc. În primul rînd, reținem înclinația statornică pentru poemele cu formă fixă (sonetul și rondelul) care cer poetului migăloasă

prelucrare a formei. Se numără printre puținii noștri autori de rondeluri. Volumul de *Rondele* apare în 1892 după ce numeroase piese apăruseră în *Biblioteca familiei* din 1891. De la Parnas îi vin ecourile lumii antice, orientale, grecești și latine, pe care le recepteazā sub formă de motive, de reconstituiri picturale, de imagini, de termeni metaforici.

O reușită în acest sens înscrie sonetul *Floarea de lotus*, cu ecouri din Gautier. Tema romantică a evaziunii în istorie este dezvoltată în planuri alternative și antitetice:

Închis-am lut și oase, de mult, sub piramidă,
Regretul într-un cîntec sub cerul arzător
S-a-ntins peste dorințe străpunse de fior
Cu patima enormă, absurdă și avidă.

Și tot aș vrea mumia o noapte să deschidă
Ochi, sarcofagiu, poartă pe-al secolilor zbor
Cum undele în imnuri tresar dintr-un izvor
Și cum sburdalnici fluturi apar din crisalidă

Pe nava mea, o Iris, pe-a Nilului splendoare,
Ai asvîrlit spre pieptu-mi a lotusului floare
Amurg cu roșii ghiare mi-a smuls regescu-ți dar.

Tot firmamentul magic în rîu se prăvălise,
Părui schimbat o clipă în sunet funerar
Și adormii pe ape în tînguiri de vise.

Mumia a inspirat romantici ca Leopardi și Gautier; în urma lor, parnasienii văd în mumie prilej de meditație și confruntări între lucrurile dispărute și prezent. Remarcăm, mai ales în terține, efecte cromatice și sculpturale remarcabile. În *Bizanțiu*, contururile și culorile sînt vii, reliefate prin imagini contrastante. Poemul este o suită de tablouri descriptive, în care Bizanțul apare ca o cetate îndoliată ale cărei vestigii glăsuiesc încă despre sufletul latin eroic pînă și în dezastru:

Aci s-a stins Dragases în fortul bizantin,
Împurpurînd eroic ultim aspect latin.

Pare stranie în această poezie a evocării istorice abundența neologismelor, care frîng prejudecata culorii locale, a farmecului pitoresc:

Stă încruntat Bizanțul pe țărmuri legendare,
Avînd grotesc aspectul de șiruri de bazare.

Mai semnalăm: luna clorotică, masacru, arhipelag, nume proprii cu rezonanțe exotice, alăturate în rime neașteptate: Abdul-Stambul. Uneori, nevoi de rimă forțează sensul:

O sclavă despuiată pe țărm, la Cornu-de-Aur,
Dormind visează, poate, un zeu schimbat în taur.

Chiar dacă acest aspect al creației ridică unele obiecții din care prima ar fi aceea că ne aflăm în fața unor forme de imitație, trebuie să-i recunoaștem meritul îmbogățirii limbajului poetic în sensul intelectualizării. Asocierile și imaginile vehiculate reflectă o sensibilitate cultivată. Căutarea neîncetată a efectelor noi, tensiunea interioară, asigură meritul acestui poet minor.

George Orleanu acumulează din „lungile călătorii în străinătate, lecturile istorice, preocupările de artă, pasiunea pentru lucrul rar, momentul prețios, aspectul caracteristic pe care îl vrea sculptat în frescă." Portretul spiritual schițat de N. Davidescu, în *Antologia* citată, poate fi conturat mai pregnant, cu date rezultate din interpretarea operei, ca și din consemnarea documentelor contemporane scriitorului. Dintre aceste din urmă mărturii, ne oprim la portretul biografic din *Calendarul literar și artistic* pe 1909.[1] Scriitorul a fost un om instruit, pregătit pentru o carieră de magistrat, a debutat cu proză și versuri în revistele de orientare socialistă ieșene. Dar gustul său clasicizant se definește în preajma grupării legate de *Literatorul*. Consemnăm, în acest sens, o traducere a *Cidului*. Tema istorică îl atrage, fie sub forma mitologizantă a vechii culturi indiene *(Dans vedic)*, fie ca evocare de decor clasic grecesc *(Colț clasic)*. Precumpănește adesea, în poezia sa cu subiecte istorice. semnificația erudită, excesul de reminiscențe livrești.

---

[1] p. 168.

Motivul horațian al trecerii timpului găsește o metaforă inspirată, bogată în rezonanțe subtile, cu infuzări simboliste: pendula (*Pendula veche de stejar*, *Scrisorile*, *Paria*, *Sonet*).
În *Sonet heraldic* reconstituie, într-o atmosferă misterios romantică, un tablou de ceţos veac de mijloc germanic: ruina unui castel de pe malul Rinului, apariția spectrală. Restituirea trecutului are loc în toiul unui proces magic. Dar clișeul romantic este exprimat în forme riguros parnasiene:

Rămas în părăsire pe-a dealurilor cută
Un turn mai predomnește castelul vechi de piatră,
În vale curge Rinul, împrejmuirea-i mută,
Ca din pămînt, heraldic, ogorul-schelet latră.

La miezul nopței ... doară o scînteiere-n vatră.
Străvechile armure, în număr de o mie
Prin viață se înșiră și-n lovituri de cnută
Burgravul pedepsește necredincioasa șatră.

Și scutieri aleargă în zgomotul de pinteni
Spre pajii purtînd lancii, copii de casă sprinteni
Spre cavalerul sombru, mai crud decît un cimbru.

El, visător, ia cupa ... cocoșii cîntă-afară,
Străvechile armure se prăbușesc pe scară
Și-n urma lor rînjește pe scut un cap de zimbru.

În *Anamnisis*, ca și în *Avatar*, prin gura personajului imaginar, resuscitat peste secole, evocarea burgului medieval prinde culoare și contur:

De cum închid o clipă ochii, întrezăresc plutind pe Rin
O albă lebădă sub lună și-n urmă, iată Lohengrin.
În umbra lui o-ntreagă lume, o lume stinsă-acum din
viață,
Cetăți scăldate în lumină, vechi turnuri învelite-n ceață
Și mînăstiri îndepărtate ce-nalță uriașe turle,
Castele medievale, ostași cu flamuri și cu surle.

Imaginile sînt parnasiene prin plasticitate, rigoarea cuvîntului bogat în rezonanțe, cadență căutată a versului.

Gabriel Donna, astronom diletant, aduce în poezie tema științifică. Dar obiect de poezie aici nu este fenomenul descris, ci emoția pe care ideea o trezește în noi. Se arată a fi familiar cu cerurile înstelate; posedă facultatea specifică poeților noștri de a umaniza natura cosmică printr-o secretă dar senină contemplație (*Nebuloasa din Andromeda*, *Zei noi*). Noaptea, steaua se substituie în conștiință aspirației latente și permanente, întoarcerii la origine, și constituie tema predilectă:

Am fost acolo unde viața e încă-o tainică scîntee
Și — minunatele acuzații! — prin golurile din Lactee,
Ferestre ce-s deschise asupra neturburatului eter,
Cu inima bătînd privit-am, mai norocos ca Jupiter,
La-ndepărtări de mii de veacuri spectrale, vinete și șterse
Enigmele copleșitoare a altor vaste Universe.

Obiectul de artă și contemplarea lui devin subiect poetic; atitudinea ne duce la Heredia. În *Statuia*, Donna exaltă ideea eternității operei de artă:

Eu port pe fruntea mea severă
Sfidînd întreagă veșnicia
Ideea și melancolia
Artistului ce m-a creat.

Ca și în *Oda pe o urnă greacă* a lui Keats, figura dăltuită în materie dură este hărăzită unei eterne tinereți.

Poezia lui Gabriel Donna este pronunțat parnasiană prin cultul formei impecabile, prin efortul de a înlocui inspirația sentimentală cu o inspirație științifică și artistică. Intelectualitatea ia locul sensibilității. Sentimentul naturii devine obiectiv. Poetul se străduiește să rămînă impersonal. Confidența intimă se convertește în confidență filozofică asupra neliniștii spiritului său.

În ambianța modernizantă parnasiano-simbolistă a *Literatorului* se înscrie și Al. Petroff (Dumitru Theodorescu). Parnasian prin teme, el dă versului mai multă libertate, suprimă uneori rima, folosește sugestia și alte procedee de limbaj poetic care îl înscriu în sfera presimbolistă.

A iubit Grecia, pe care a vizitat-o. În *Salut Beoția*, vibrează o nostalgie estetizantă pentru lumea vechei Elade:

Agora tristă, pietrele mute,
Ascra pustie, ruini pierdute
Spre voi azi vin ...

Versurile se apropie ca atmosferă de evocările clasicizante ale lui Duiliu Zamfirescu. Aspiră apolinic să se regăsească pe sine în sudul mediteranean („De țări cu soare-mi este dor"). *Helina* aduce remarcabile imagini parnasiene:

Chrysis, ambră cenușie pe metalice trepiede,
Sacrifică!

Frecvent apar în aceste lirice evocările latine, nu atît ca reconstituiri de tablouri istorice în spiritul Parnasului, cît mai ales ca stare de evadare în filozofia senină a lui Horațiu. Imaginile se regăsesc în modelul latin *(Cîntecul cupei, Voluptate patriciană, Antica)*. Poetul cere să i se umple cupa cu Falerno și aspiră senzual spre bucurii dionisiace *(Sonetul perlei)*. Mai interesant ni se pare poemul în care evocă un trecut scitic mitologic localizat pe meleagurile Pontului Euxin:

Aquila ce plană prin albastre pustiuri în văzduhuri,
Ea plană cetatea scitică, locul mizeriei barbare

(Nepieritoarea umbră).

În *Dans vedic* regăsim tema parnasiană a religiilor indiene (care ispitise prin veleitatea ei erudită și pe Bonifaciu Florescu, încă din 1885, în *Manu*), — redusă la figurarea unui decor pitoresc exotic și la înșirarea numelor unor divinități ca Varuna, Indra și alții. Evocarea zeităților elene sau indiene, într-o acumulare de denumiri sonore, frecventă la primii noștri parnasieni, transmite sugestii fonice, stimulînd fantezia cu ajutorul impresiilor auditive. În fond, spre a atinge sensibilitatea cititorului, ei recurg la artificii. Îmbină efecte pur sonore cu efecte de semnificații conceptuale, dar adesea alcătuirea unor sintagme este pur întîmplătoare.

Temele parnasiene sînt exterioare, nu se integrează organic în poezia lui Petroff. Poet cu posibilități limitate, disponibil să preia motive, imagini și procedee stilistice din literaturile străine, el ilustrează o orientare generală spre clasi-

citate și forme de poezie intelectuală, caracteristică generației de poeți ce ne stă în atenție.

Constant Cantilli, salutat de Macedonski, ca un „erou al sufletului și al versului antic", cultivă o poezie intimă, pe linia lui Coppée, izbutind numai arareori să evite uscăciunea prozaică. Interferențe între elemente simboliste și romantic eminesciene, dar, cu un descriptivism parnasian întîlnim în culegerea sa din 1903, *Aripi de vis*. Ilarie Chendi [1] va judeca volumul cu severitate și ironie pentru pretențiile științifice ale tematicii („Toată literatura indică, cea clasică și cea ultra modernă încape în cadrul lor. Totul vrea să fie grandios, extraordinar, suprafiresc, ca făpturile uriașe ale mitologiei nordice, dar, vai, oamenii mici compromit totdeauna ideile cele mari!") ca și pentru stîngăciile în structura sonetelor, o „însăilare de cuvinte".

Deși atașat altor orientări literare [2], prerafaelite, simboliste, Ștefan Petică introduce în opera sa unele accente parnasiene. Predilecția pentru emoția intelectualizată, pentru imaginea statuară, pentru forma cizelată au fost remarcate. Îi lipsește însă coloritul viu al Parnasului; la el, tonurile sînt estompate, uneori fade. Poetul are obsesia coloanelor grecești, a „templelor larg deschise". Ca și Sully Prudhomme („Votre tête est de marbre pur, / Faite pour le ciel de la Grèce") — aseamănă femeia iubită cu „o fină marmoră într-o seară / De-o tristețe ideală", „ca o statuă de dreaptă".

Temele și atitudinile parnasiene dăinuiesc în creația poeților amintiți, chiar atunci cînd ei se orientează în alte direcții. O trecere în revistă a creației pleiadei de poeți care a gravitat în jurul lui Macedonski, oricît de sumară sau de complexă ar fi, face să reiasă dominantele care o caracterizează. Parnasul pătrunde la noi ca un fenomen de influență asupra unor poeți care l-au cunoscut, fie direct, la izvoare franceze, fie pe cale livrescă.

Sub aspect estetic, tematic, de tehnică literară, parnasianismul românesc oglindește trăsăturile mișcării franceze, conferindu-le o anumită coloristică și un anumit specific românesc. Astfel se încearcă o conciliere a exigențelor artei autonome

---

[1] *Foiletoane*, Buc., 1904, p. 141—147.

[2] V. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ștefan Petică și prerafaelitismul englez*, în *Valori și echivalențe umanistice*, Ed. Eminescu, Buc., 1973, p. 108—115.

cu acelea ale artei colective. Poeții *Literatorului* au înclinări estetizante, aderă la „arta pentru artă“, dar sînt animați totodată și de aspirații sociale. Își pun arta în slujba înfloririi, sub auspicii modernizante, a liricii noastre. Ei sînt eclectici, manifestînd interes și pentru simbolismul incipient cît și — retrospectiv — față de romantismul desuet. În creația lor, parnasianismul intră ca element component în sinteze caracteristice, oferind un nou aspect al suprapunerii curentelor literare la noi, fapt constatat deja pentru perioadele anterioare. Năzuințele lor programatice depășesc realizările, așa cum se întîmplă deseori în cazul poeților minori. Viziunea lor modestă le interzice proiectarea figurilor în dimensiuni supraomenești și în poze dominatoare. Nu vom întîlni astfel aici măreția proporțiilor și tragismul lui Leconte de Lisle. Perspectiva infinitului la ei nu e autentică; nu transfigurează realul prin legendă, ci readuc legenda în cadrele realului.

Sub zestrea întreagă pe care parnasienii noștri o vehiculează se simte prezența simbolismului, încă subterană, căutîndu-și din ce în ce ieșirea la suprafață.

Particularitatea afirmărilor parnasiene la noi se traduce prin nota de intelectualitate. Inspirația programatică este orientată cu precădere spre Leconte de Lisle. Temperamental însă, parnasienii români sînt mai înclinați spre peisajul interior, cu nuanțe elegiace, propriu poeziei lui Sully-Prudhomme, care se bucură de cele mai multe traduceri la noi.[1]

Eforturile poeților amintiți pentru înnoirea expresiei constituie o etapă rodnică în evoluția artistică a poeziei noastre . După modelul Parnasului francez, grupul de la *Literatorul* cultivă contururile plastice, picturalul, relieful. Exemplul lui Leconte de Lisle a imprimat un cult al stilului, al plenitudinii și forței versului. Această plenitudine se hrănește din rigoare și severitate. Formele prozodice dificile (sonetul, rondelul) sînt cultivate, dar în ele poetul trebuie să surprindă și să exprime nuanța exactă a gîndirii sau a emoției.

Poetica parnasiană la noi nu aduce transformări radicale ale limbajului poetic. Dacă sensibilitatea parnasiană, prin teme și atitudini găsește armonioase corespondențe româ-

---

[1] Poetul este admirat între alții de Traian Demetrescu. V. *Intim*, Craiova, 1896. Apud George Baiculescu, *Poezia lui Traian Demetrescu*, în *Adevărul literar și artistic*, 1923, mai, nr. 27, p. 37—39.

nești, — stilul cu implicitele probleme de tehnică și prozodie găsește mai greu echivalări în transpuneri străine.

În afară de gruparea parnasiană de la *Literatorul*, întîlnim în lirica vremii și alte adeziuni. Z. Miron, identificat just de N. Iorga cu Ștefan Orășanu [1], remarcat în epocă prin preocupări istorice, publică versuri în *Liga literară* din 1893, alături de Obedenaru, Bonifaciu Florescu și alți poeți ai *Literatorului*. Îl regăsim, cu versuri parnasiene și în paginile *Convorbirilor literare*, care în ultimul deceniu al veacului adăpostesc multe traduceri din parnasienii francezi: *Pastel african*, cu detalii exotice în stilul descriptiv realist al școlii și sonetul *Finis*, în care apare tabloul prăbușirii cosmice, o imagine ce întrupează caracteristic pesimismul parnasian și pe care am relevat-o la poeții francezi și italieni:

Tăcerea își întinde aripile de plumb
Fosforică, cu zborul sfios ca un porumb
Aleargă luna rece prin aerul rărit.
În aprigă cădere și fără de repaus,
Rozîndu-și epiderma spectrală de granit,
Imens schelet, pămîntul se prăvălește-n haos.

În cadrul *Convorbirilor literare* se afirmă poezia clasicizantă, prețioasă a lui Naum. Maiorescu, în discursul său de la Academie, din 1894, caracterizează trăsăturile parnasiene ale acestei poezii. Tot în paginile *Convorbirilor* apare în 1895 un sonet de Ciuceanu, la moartea lui Leconte de Lisle („Iar a bronzului adîncă armonie, / Către ceruri să ridice cu tărie / Slava celui ce-n Nirvana a intrat!").

Nicolae Iorga mărturisea influența parnasiană asupra iricii sale de debut [2]:

Phoibos, zeul cu lungi suliți și cu tolba sunătoare
Își cufundă-n valul mării obosiții cai de foc;
Spre apus către Megara, norii serii par cuptoare
De nestinsă vîlvătaie, dungi de flăcări stînd pe loc.

Amfitrita

---

[1] Adriana Iliescu, în *Reviste literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, p. 61, presupune că este un pseudonim al lui Obedenaru. Precizarea lui Iorga este întărită de M. Straje (în *Dicționarul de pseudonime*, (Ed. Minerva, Buc., 1973, p. 505).

[2] *Istoria literaturii românești contemporane*, Adevărul, Buc., 1934, p. 88—89.

Mai reținem din această fază de tatonări nesemnificative cîteva imagini din *Triclinium*, cu efortul de a da o reprezentare concretă a lucrurilor:

Triclinu-i plin de lume. — O candelă de-aramă
Imensă scînteiază pe mesele rotunde,
Vărsînd reflecte-aprinse pe vinul ce s-ascunde
În vasele de aur, de spume plin ca-n cramă.

Ceea ce trebuie să subliniem însă este judecata sigură și penetrantă a istoricului literar în caracterizarea fenomenului parnasian, în 1891, printre primele semnalate în cronicile vremii:[1] „Fanaticii formei pentru formă și ai poeziei umplînd golurile dintre rime alcătuiră la o parte acel cerc al parnasienilor care unește o clipă în adorația unui vers bine călit temperamentele cele mai felurite și mai deosebite între ele; impecabilul și neturburatul budist Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, cîntărețul adînc al marilor idei filozofice, metafizicul dureros din sonete și din *Le Bonheur (Fericirea)*, Théodore de Banville, care era sortit să moară tînăr la șaptezeci de ani, pierdut în adorația dumnezeieștei armonii a unui sonet strălucitor de cizelare".

O metamorfoză interesantă a parnasianismului oferă poezia lui Duiliu Zamfirescu.[2] Începuturile poeziei sale se leagă de atmosfera *Literatorului*, cu eclectismul ei voit, datorită aspirației de înnoire din acei ani. Dar chiar din faza macedonskiană, versurile aduc o notă personală: natură interioară și exterioară senină, decor clasicizant, convertirea exoticului în pitorescul climatului autohton. *Levante și Calavryta*, poezia de debut din 1880, salutată de Macedonski și Delavrancea, este o poveste de iubire în notă exotic romantică, avînd ca decor insula Zante (cîntată și de Foscolo), cu tema romantic-europeană a luptei grecilor pentru libertate, dar cu descrieri parnasiene, cu efortul de a da versului putere de expresie și plasticitate. Unele momente picturale ne duc la C. I. Săvescu din cele mai bune versuri ale sale. Poeziile primului său volum,

---

[1] N. Iorga, *Evocări din literatura universală*, Ed. Univers, Buc., 1972, p. 135.

[2] Margareta Dolinescu, *Implicații italiene în poezia lui Duiliu Zamfirescu*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1970, p. 263—270.

publicat în 1883, pendulează între nota romantică și nota de tradiție național-folclorică, între un realism prozaizant (cităm *Harpista*), asemănător cu al parnasianului Fr. Coppée sau poate cu unele tendințe ale Scapigliaturei milaneze, și unele motive clasice *(Un trandafir)*. Întrepătrunderile de romantism și clasicism se înscriu în spiritul vremii. La contactul timpuriu al poetului cu tendințele existente în cercul *Literatorului*, de întoarcere spre valorile clasice, fie și în formele decorativ-exterioare ale parnasianismului francez, se adaugă, ulterior, sugestiile atitudinilor estetice maioresciene, cu orientări clasiciste.

Cu o sensibilitate poetică în care coexistă atitudini estetice ale romantismului și ale clasicismului, D. Zamfirescu are astfel receptivitatea necesară pentru lecția neoclasicismului european, bazat tocmai pe sinteza artistică dintre avîntul romantic și exigența sistematică, împletită cu disciplina artistică a clasicilor antici.

În cristalizarea personalității lui Duiliu Zamfirescu, contactul direct cu cultura italiană, experiențele autentice trăite de el în mijlocul unei tradiții fondate pe o ordine morală și artistică de clasicitate au fost hotărîtoare.

Cu climatul spiritual italian clasicizant, poetul își găsea afinități de structură: intelectualitate rafinată, curiozitate înclinată spre analiza propriei creații și spre teoretizare, gust cultivat, aspirație panestetistă. Impresionat în fața frumuseții ca formă particulară obiectivă, surprinsă în viziuni și motive variate, poetul cercetează, cu o rîvnă de cunoaștere parnasiană, izvoarele acesteia. Merge la istoria obiectului de artă, urmărește procesul său de elaborare, făcînd apel la tratate și studii de specialitate, fără să se limiteze însă la notații docte, la criterii erudite sau arheologice, ci la valoarea pe care ele o au în sufletul poetului. La Roma sau la Atena, el găsește amintirile istorice și monumentele antice mereu vii în fantezia sa, care-și descoperă, în mod firesc, rezonanțe fericite în versurile inspirate de ficțiunile mitologiei și de sugestiile clasicismului. Poetul pînă acum inegal, cu intonații lirice fluctuante, cu universul sentimental discontinuu, greu definibil, reușește să dobîndească în această poezie a evocării (din *Alte orizonturi* și *Imnuri păgîne*) o regăsire de sine și o unitate interioară pe care nu le va mai atinge ulterior. Crezul său artistic constă acum în contemplarea detașată a perfec-

țiunii antice, în ideala aderență la formele trecutului, în claritatea latină exprimată în cadență, în stabilitatea și în armonia metrului și a versului. Cultul frumuseții îl ajută să imprime personalitate, sens autonom, persuasiune chiar unui vers izolat: „Plin e cosmosul de vremuri grămădite în trecut". Vibrațiile poetice stăruiesc neîntrerupt; ele se concentrează în cîntece de o arhitectură sobră, cu reflexe parnasiene:

Te știam, măcar c-aievea te-am văzut numai cu gîndul,
Și ești tu, ești tu întocmai, precum pururi te-am visat.
Ca Ulis rătăcitorul, azi pămîntu-ți sărutîndu-l,
Credincioasa mea Itacă, te-am găsit cum te-am lăsat.

(Lido)

Dintre poeții italieni, Leopardi și Carducci îi stimulează inspirația. În versurile în care evocă direct figura lui Leopardi, meditația dobîndește o armonie interioară, tonul devine mai elevat. *Sonet* (către Aspazia lui Leopardi), cu motivul parnasian al contemplării operei de artă, este inspirat de cunoscutul cînt *Aspasia*. E o interpretare plină de forță, în manieră clasică, a conflictului leopardian. Clocotul afectelor și al ideilor a dispărut: dăinuie virtutea senină a artei. Concluzie a unui întreg proces interior, dispoziția spiritului spre iertare și împăcare duce la atenuarea contradicției dintre elanul pasional și elevația gîndirii. Peisajul sufletesc e obiectivat într-o limpezime parnasiană, păstrînd intactă vibrația poeziei:

Pe cînd acolo, casta poezie
Sta peste tot, precum între lumine
Beatrix stă-n Divina Comedie.

Carducci îl va familiariza cu istoria. Poetul român îl cunoaște în perioada în care poezia acestuia domina lumea italiană. Prin exemplul carduccian, tema istorică devine temă predilectă: „Mie /.../. istoria îmi recheamă realitatea de astăzi, pe umerii căreia faptele trecute aruncă mantaua de aur a Fecioarei ateniene /.../". Duiliu Zamfirescu are sentimentul istoriei ca frumusețe și adevăr, care înfruntă moartea evenimentelor și a oamenilor, trăind în poezie *(Amurg, Pe Acropole, La o fîntînă)*.... Stările sale sufletești se idealizează într-un mit istoric, cîntul său devine mai pur, mai liber. Ecourile carducciene apar adesea mlădiate de o melancolie care e pro-

prie poetului nostru. În *San Marc*, tăcerea sepulcrală ce apasă asupra vechilor palate îi dă sentimentul de durere, stăpînit cu discreție. *De la Villa Tusculana*, inspirată de *Dinnanzi alle terme di Caracalla*, nu mai are aceeași forță pe care Carducci o vedea emanînd din zidurile lui Caracalla. Plecînd de la tradiționala temă a ruinelor, poetul italian invoca istoria pentru a apăra tradiția latină, de care era atît de orgolios, împotriva decadenței moderne. Roma lui Duiliu Zamfirescu nu mai are aceeași vitalitate. Poetul intuiește în schimb inefabila contopire a sufletului cu istoria. Reprezentarea sa e scăldată într-o melancolie misterioasă:

... pe valea
Tibrului, urmele Romei antice tremură încă.
Umbro-Sabelli și Quirium, Tatiu, Numa Pompiliu;
Zeii, pontificii, frații Arvali, Lupercii și Salii;
Piatra și lancea, și focul din vatra Vestei fecioare,
Toate sunt încă și azi în ființă. Timpul și forma
Par că se schimbă.

La Villa Aldobrandini rămîne mai mult exterioară, se limitează la descripția pură, în care bogata decorație parnasiană dă o atmosferă de seninătate, cu palidă meditație:

Păuni stelați podoabele-și resfiră
Pe-un capitel de frunze de acante;
Un grup voios de fauni și bacante
Ironici stau și de păuni se miră.

Castel Fusano, inspirată de un castel din secolul al XIII-lea, cu evidente accente carducciene, are o notă intelectualizantă. Poezia evocării alunecă în umorism și burlesc; ambiguitatea reprezentării, între gravitate și glumă, amintește pe Sacchetti din *Postuma*.

În meditația *La mormîntul lui Shelley*, impresiile primite de la Carducci se reflectă în idee, în simboluri, în figurări poetice. Romanticul englez de la începutul veacului devine simbol patetic al ideii de libertate; și Carducci (în *Presso l'urna di P. B. Shelley*)) și D. Zamfirescu îl identifică cu titanul său, Prometeu. Carducci, cu sentimentul îndurerat al vremelniciei lucrurilor omenești („L'ora presente è in vano, non fa che per-

cuotere e fugge /.../" își proiectează într-o elevată mișcare lirică afectele și aspirațiile în trecut, afirmîndu-l ca unică realitate, în care dăinuie, aureolate prin moarte, poezia și înțelepciunea („Sol nel pasato è il bello, / sol ne la morte è il vero". Plecînd de la o figurare asemănătoare a motivului caducității („Un val după altul aleargă și geme"), în imagini, din păcate, epigonic eminesciene („omul e o umbră", viața e „nimicul văpsit lîngă om"), poetul nostru soluționează opoziția prezent-trecut în sensul romantic al trecutului, depozitar de sugestii exemplare pentru prezentul decăzut.

La Roma, în primul rînd, D. Zamfirescu are revelația Greciei și a universului elen. Cînd ulterior vizitează Elada, găsește în umbra vestigiilor ei un climat spiritual devenit familiar fanteziei sale. Contemplația senină și cvasiidolatrică a purelor forme estetice grecești definesc compuneri ca *Amurg*, *Pe Acropole* etc. Peisajul atenian e impregnat de durere; statuile, templele vorbesc de trecut. Poetul se ridică într-un zbor al memoriei, sugerat de înseși aceste ruine, la marile fapte de viață și de gîndire antice, celebrîndu-le frumusețea. Un sentiment de pace, o melancolie spontană și blîndă scaldă viziunea limpede a peisajului antic, conferă viață liniilor exterioare. Statueta elegantă e transfigurată în simbol al trecutului grec *(Amurg)*. Prezența pescarului adaugă o notă elegiacă clasicismului substanțial al poeziei. S-a vorbit în acest sens de un clasicism „romantic" la poetul nostru.[1] Mișcările lirice se armonizează, comunicînd cadrului o viață interioară și o pregnanță deosebită. Acropole dobîndește în viziunea sa valoarea gravă a civilizațiilor vechi dispărute *(Pe Acropole)*. Poetul, deși conștient că această lume, atît de armonioasă în normele sale de viață și în tezaurul ei de gîndire, îi este inaccesibilă, aspiră spre ea, într-o evocare bogată în sensuri poetice:

Lasă-mă să vin la tine, lume plină de parfumuri,
Ce răsai din timpul clasic ce mi-a fost atît de drag:
Să culeg în libertate trandafirii de pe drumuri,
Să mă-mbăt din armonia limbei din Areopag.

---

[1] Franco Cardinali, *La poesia di Duiliu Zamfirescu*, Tipografia dell'Università degli studi di Roma, Roma, 1947. Iar M. Dragomirescu îl consideră „un clasic cu avînturi de un romantism cumpănit", v. *Adevărul literar și artistic*, 1925, martie p. 7.

Dar ardoarea pentru frumosul clasic este frîntă de tristețea caducității: „Partenonul îți rămîne ca o criptă de mormînt".

Poetul înțelege nuanțat marele păgînism antic, fiind impresionat mai ales de dimensiunile vaste ale spiritului grec. În versurile *Către Cleobul* încearcă să evadeze din prezentul mediocru spre a regăsi Grecia antică, eroică, mitică și dionisiacă, dar sensibilitatea sa de modern înregistrează eșecul visului elenic. Elenismul său rămîne mai ales estetic și exterior, spre deosebire de Carducci, la care idealul elenic devine normă etică și artistică.

În poezia lui D. Zamfirescu de structură neoclasică, sugestiile carducciene revin adesea, fie în reflexul unui motiv, în conturul unei atitudini, în cadența unui vers [1], fie în sonoritatea unor nume *(Imnuri păgîne — Odi barbare*, Lálage, Febbre). În creația poetului român, acestea nu constituie o țesătură de influențe străine, ci se manifestă ca reflectări, ecouri ale unei spiritualități puternice cu care D. Zamfirescu se simțea înrudit și care l-a stimulat să-și dezvolte acordurile proprii, originale.

Pe de altă parte, socotim că prin Carducci poetul stabilește un nou contact cu parnasienii. El se apropie de Carducci într-o perioadă din creația poetului italian orientată spre parnasianism care caracterizează compunerile din *Primavere elleniche* și *Odi barbare*, rafinate, cu o notă de prețiozitate chiar, opere de refugiu în lumea miturilor. Dealtminteri, între parnasianism și neoclasicismul italian am semnalat deja unele asemănări: aceeași literatură de poeți intelectuali, avînd cultul frumosului, al artei pure, al obiectivării viziunii, aceeași aspirație spre lumea clasică și spre istorie.

Dar în aceste noi moduri parnasiene, de nuanță italiană, vibrează o emoție comunicantă pe care n-am descoperit-o în Parnasul francez, care se regăsește și în poezia lui Duiliu Zamfirescu, cu toată aspirația sa declarată spre o artă impersonală („A fi rece și frumoasă, simbolul eternei arte /.../").

Forma compunerilor poetice e semnificativă pentru a defini tonul istoric neoclasic al poeziei lui D. Zamfirescu. El concepe poezia ca o muncă de modelare, de travaliu riguros. Găsește unități ritmice rare, o metrică variată: dă un nou sens amfibrahului, folosindu-l și în combinație cu alte unități rit-

---

[1] „Doarme Roma prin ruine" — „La dea Roma qui dorme".

mice *(Versuri heterometre albe)*. Are în același timp respectul rimei, creație a poeziei neolatine, urmărind consonanțe sugestive, înnoitoare. Construiește și diversifică strofele cu o artă suplă, fără înflorituri. Versul său nu are aerul unor căutări artificiale, nici al unei lente elaborări, pare notația directă a gîndirii, în care fiecare cuvînt, ales și fixat cu ochi de artist plastic, vibrează de o ascunsă emoție interioară.

O melancolie fluidă străbate de la un capăt la altul poezia evocării, trăsătură caracteristică ce-l deosebește pe poetul român de parnasieni și de Carducci. În acest sens, exemplul poeziei *Boul* (inspirată de *Il Bove*) este edificator: viziune georgică, imagini solemne, festive, retorice, reprezentări parnasiene — la model; lamentație melancolică, în ton discret, pe tema caducității („/ .../ Lațiul e țară de morminte"), reminiscențe leopardiene în imaginea norilor care figurează trecerea — la poetul român. Ne pregătește să-i presimțim pe decadenți, cu nostalgia lor elegiacă, cu sentimentul declinului, cu tendința de a converti uneori imaginea clasică gravă în ironie (ca în *Castel Fusano* sau *Scherzo*, străbătute de spiritul vivace, neliniștit al versului stecchettian) sau de a o dilua într-un hedonism ușor, ca în *Cîntul Thargeliei*. Poate de aceea îl înțelege pe tînărul D'Annunzio [1] care, prin neopăgînismul său senzual, prin larga disponibilitate de a asimila influențe diverse rupea echilibrul clasicității morale și intelectuale.

Înclinarea aproape constantă a poetului spre reprezentările dominate de ecouri istorice sau mitologice este caracteristică pentru arta sa, care se realizează fericit în identificarea senină cu miturile. Transpune figuri mitice autohtone în formă și ambianță clasică sau transfigurează chipuri umane *(Călin)* în lumea eposului legendar. Poetul, socotindu-se un urmaș al străbunilor daci, opune, romantic, Nordul aspru, grav, neliniștit („fără pace") Sudului exuberant și ademenitor, bogat în sensuri poetice. Liră îi va fi vechea psaltire, iar cîntul, un basm dac *(Strofe)*.

În contextul neoclasic italian, D. Zamfirescu se afirmă ca artist original. De la parnasianismul tematic și exterior al *Literatorului*, prin întîlnirea cu neoclasicismul și parnasianismul italian, personalitatea sa poetică se dezvoltă în sensul unui

[1] În scrisoarea către Elena Miller-Verghi (1896), în Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu. Scrisori inedite*, EPL.., Buc., 1967, p. 213—215.

parnasianism filtrat prin sensibilitate, evoluat și transpus în sonorități și valori autohtone. Poetul aduce în lirica noastră emoția europenizantă a artei și emoția contactului cu vechile civilizații. Autenticitatea sa a stîrnit ecouri, a creat adeziuni; poezia transfigurării mitului în formă cultă, pe care o vom găsi și la Pillat, adaptarea rigorii clasice la conținutul de afecte autohton — au deschis căi noi de expresie.

În contextul literar românesc de la începutul veacului nostru, lirica nu trece prin transformări structurale remarcabile, ea apare mai ales ca un fenomen de prelungire a manifestărilor anterioare, pe un teren pregătit. M. Dragomirescu definea acest moment „perioadă de incubațiune" în așteptarea unei epoci de renaștere a poeziei.[1] Orientărilor înnoitoare care își trăgeau substanța de la surse străine, promovate mai ales de teoreticienii zeloși ai simbolismului, Macedonski și — ulterior — Ovid Densusianu, li se opune interesul crescînd pentru fondul național specific. Problema tradiției și a inovației este reluată cu o nouă vigoare. Adepții tradiției, așa cum se vor manifesta în primul rînd în cadrul curentului semănătorist, reiau formula *Daciei literare* de promovare a „duhului național", cerînd o literatură construită pe tradiție și de largă evocare a climatului rural. Criteriul național tinde să ia locul celui estetic, semănătorismul propunîndu-și să difuzeze „același fel de a simți și a gîndi". Polemica dintre tradiționalism și modernism ia proporții. Ștefan Petică, adept al „școlii estete moderniste", susține că aceasta propagă cultul pentru sufletul românesc dezbrăcat de orice valori înșelătoare puse de cosmopoliții naționaliști, înțelegînd prin aceștia din urmă pe poeții *Contemporanului*.[2]

Creația poeților minori din jurul *Literatorului* se menține în liniile unui plat descriptivism parnasian, cu amalgamări de elemente simboliste. Dăinuie coloratura romantică eminesciană în peisajul acestor poezii, ilustrînd încă o dată adevărul că diferitele curente literare nu repudiază întotdeauna reușitele tendințelor anterioare.

---

[1] *Cum înțelegem literatura*, în *Revista Română*, 1902, nr. 4, p. 123—125.

[2] C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, Ed. Junimea, Iași, 1970, p. 33.

Estetismul reprezentanților *Literatorului* nu scapă observatorilor timpului. Ștefan Petică în articolul programatic citat „Noul corrent literar“ (*Literatorul*, 1899) afirma: „Esthetismul nu mai e un cuvînt; esthetismul e o putere. El e o măreață școală de emoțiuni, unde se învață a iubi lucrurile prețioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă și a înțelege pasiunea pentru ce e nou“. Aspirațiile tînărului poet român se sincronizau astfel cu crezuri artistice afirmate în acest final de veac de nume reprezentative ale poeziei europene: Oscar Wilde, D'Annunzio. Macedonski însuși, ajuns la apogeul creației, pare că se fixează din ce în ce într-o formulă de artă pură departe de orice utilitate.

O apariție scurtă (întreruptă de moartea la douăzeci și șapte de ani) în context literar macedonskian o reprezintă Oreste (Georgescu). Îndrăgostit de arta antichității, el o resimte cu conștiința nostalgică a neputinței spiritului modern de a trăi frumosul în esențele pure și genuine ale viziunii acesteia. Parnasianisnul său rămîne mai mult exterior, figurat în delicate imagini plastice ((îndrăgostiții păstrează în atitudini „pornirea statuilor antice“); climatul acestei poezii fiind, în genere, elegiac.

Deși pe planul realizării artistice, la acești poeți idealurile Parnasului nu se ridică decît rareori de la schiță și de la experiența de laborator, ei rămîn semnificativi pentru istoria mișcării de reînnoire literară operată la noi, ca și în Europa. Funcția lor rămîne aceea de a rupe punțile cu reminiscențele sentimental romantice și de a prepara terenul pentru experiențele simboliștilor și ale moderniștilor ce se anunță. Merită de aceea subliniat efortul lor de a arunca sămînța unei sensibilități lirice noi într-un teren pregătit pentru a o primi și a o fructifica. La ei nu contează atît rezultatele dobîndite pe planul unei poezii noi, cît propunerile, tendințele, elementele unei poetici. Și pe de altă parte, contează faptul că această poetică a noului și a modernului este trăită integral de mulți dintre ei.

Ion Al.-George (semnalat în *Antologia poeților de azi* a lui I. Pillat și Perpessicius), păstrează comun cu parnasianismul un anume gust (în maniera lui Leconte de Lisle) pentru acumulări onomastice și toponimice grecești și latine, în grafie erudită: Delphi, Chronos, Pythia, Bacchus ... Poetul se înscrie mai ales în sfera de orientare neoclasică, în tradiția

lui Duiliu Zamfirescu sau mai modestului A. Naum, ca în poemele din ciclul *Aquile* (1913), în care metrul antic e cultivat demonstrativ:

Alba arhanţilor piatră plină-i de cuiburi
Şi-n peristile columbele-şi rîură glasul
Plin de lumină îşi sue în templul naturii
Soarele roşul şi cald, iconostasul!

O evaziune originală în timp, într-un ev istoric convenţional şi stilizat pînă la artificiu „în stihurile dăltuite ale sonetelor sale medievale"[1], încearcă Mateiu I. Caragiale. *Pajere*, versurile publicate postum în 1936, aparţin de fapt primelor două decenii ale veacului. Poetul scotoceşte cu delectări de anticar vestigii pitoreşti din istoria de demult şi le reconstituie, prin mijloacele sonetului, în imagini purificate de orice element emotiv. Fantezia sa iscoditoare clădeşte punţi între el şi lumea străbunilor; se simte urmaşul acestora, depozitarul istoriei trăite de generaţiile ce s-au succedat. Oriunde, în natură, îi vorbeşte istoria (*Clio*, 1910):

Zac norii ce în pragul genunilor cereşti
Par pajere-ncleştate de sgriptori din poveşti
Umbrind cetăţi în flăcări cu turnuri prăbuşite.

Poetul izolează culorile, separă zgomotele şi sunetele, dar nu îi reuşeşte întotdeauna netezimea contururilor exterioare, preciziunea statuară a imaginilor parnasiene. Un văl înceţoşat pare că se interpune între imagine şi contemplator. Simbolurile rămîn tradiţionale, aşa cum le găsim la parnasieni, ca şi la romantici, convenţionale şi multivalente: *foc* pentru viaţă dar şi pentru distrugere; *nori* pentru umbră a destinului: *pajură* pentru putere, imperiu. Este interesant de semnalat procedeul sonetului „deschis", prin care — pe urmele lui Gautier — parnasienii modernizau sonetul. Poetul evadează în durată, în lumea străbunilor adormiţi. Atmosfera este vaporoasă, încărcată de nostalgie şi de o vagă aspiraţie metafizică. Poetul izbuteşte ca în cadrul limitat al sonetului să zugrăvea-

[1] Perpessicius în Prefaţa la *Opere*, Ed. Fundaţiilor Buc., 1936.

scă o galerie întreagă de figuri pitorești: domnița bizantină, în atitudini orientale, portret de un cromatism plin de vigoare, respirînd senzualitate:

Verzui-tulburi ochii-i galeș revarsă pe sub gene.
E naltă, cu păr galben, cu mersul legănat.

Văduva domnitorului ucis în luptă își mortifică „sărmanul trup uscat" între zidurile mohorîte ale mînăstirii. Portretul caricatural îngroșat al boierului decrepit, exemplar anacronic (*Trîntorul*, 1910), anticipează sarcasmul arghezian din poemul 1907, dar fără izbucniri polemice:

În trîndavă-aromeală stă tolănit grecește
...Urît e, bondoc, șașiu, peltic.

Trecînd peste prejudecăți în spirit modern, poetul introduce în vocabularul liric cuvinte „nepoetice", dense în sensuri. În *Boerul* (datat semnificativ „1907"), portretul fizic este dublat de un necruțător portret moral.

Istoricității romantice, cu înclinarea excesivă spre pitoresc, parnasianismul îi opunea o concepție mai scrupuloasă a istoriei. La noi, tema istorică, fundamentală în romantismul pașoptist, este ilustrată și în a doua jumătate a veacului trecut. Mateiu Caragiale, explorînd un filon existent, procedează ca un amator rafinat de legende vechi și ca un artist. Detaliile arheologice, reconstituirile de epocă sînt amplificate de fantezia sa dornică să facă evocările mai pasionante și tablourile mai pitorești. Motiv derivat din sentimentul trecutului istoric, poezia ruinelor deplînge trecerea ireparabilă a timpului (*Curțile vechi*, 1904):

De veacuri părăsite pe-ascunsele coline
Zac curți pustii ... Acolo, tăcerea stăpînește
Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvelește
Surpata zidărie și frîntele tulpine.

Sonetul are densitate și relief, siguranță în alegerea tablourilor și în zugrăvirea detaliilor: termenul rar este plasat cu nuanțat simț al culorii locale, tentele sînt estompate, ritmul și armonia verbală mînuite cu finețe. Are intuiția justă a

rolului ultimului vers în sonetul parnasian, de a lărgi tabloul și de a deschide căi spre alte vieți:

Și-n tăinuita culă țintind priviri viclene
Zîmbesc către domnițe boieri cu lungă barbă
Purtînd pe-nalta cucă surguciu cu mîndre pene.

Tehnica acestor sonete este apreciată de Șerban Cioculescu [1] ca fiind superioară celor de mai tîrziu ale lui Codreanu.

Poezia, fapt trecător în ansamblul creației lui Mateiu Caragiale, contribuie totuși substanțial la întregirea profilului său literar. Veleitarul în căutare de blazoane rămîne și pe planul creației același spirit aulic, un Des Esseintes cultivînd cu voluptate moduri morbid rafinate, reflex al sfîrșitului de veac decadent. Poezia sa, livrescă, hrănită cu bogate lecturi istorice, se înscrie în atmosfera tematică a parnasienilor. De ei îl leagă și cultul pentru frumosul plastic, ca și obiectivarea viziunii. Este vorba de poeți aparținînd aceleiași familii spirituale, prilej pentru paralelisme, pornind de la analogiile existente între ei.

Un alt sonetist în pragul veacului nostru este Ion Pavelescu, a cărui plachetă de 32 de sonete intitulată *Sigilii de aur*, apare în 1916. Ciclurile, intitulate semnificativ „Numai pentru tine“, „Clar de lună“, cultivă un erotism exteriorizat în stilul teatral al romantismului minor. Expresia, direct elegiacă, nu e la înălțimea aspirațiilor de obiectivare a melancoliei mărturisite în *Prefața* — sonet:

Prinzînd din zbor simțirea unei clipe
Grăbitul timp opritu-l-am din mers,
Pe cînd vîslea din largile-i aripe ...
Și-ncununat cu verde mirt și laur,
Pe vecinicia prinsă într-un vers,
Trufaș am pus sigiliul meu de aur!

Cîntăreț al „simțirilor păgîne“, al lamentației erotice petrarchizînd pe tema eliberării de iubire, Ion Pavelescu e departe de răceala voită, de tonalitatea distantă a parnasienilor. De sfera acestora se apropie însă prin vigoare for-

[1] În *România literară*, din 29.I.1972.

mală, prin unele imagini plastice, fericit sintetizate în forma fixă a sonetului. Ca şi ei, poetul ne vorbeşte de tristeţea lucrurilor, vestigii ale unui trecut indecis, fără vîrstă, fără istorie exactă, care roade vechile aşezări:

În rame vechi, pe ziduri atîrnate,
De veacuri stau în jeţul lor strămoşii ...
Şi nestemate verzi, albastre, roşii
Le-mpodobesc caftanele bogate.

Perenitatea artei şi cultul obiectului artistic sînt motive predilecte în poezia parnasienilor estetizanţi. Ion Pavelescu a năzuit să construiască un sistem poetic în jurul ideii de artă şi de frumos. Într-un sonet postum, intitulat simbolic *Poetul*, ideea revine, îmbrăcată în imagini puternice, în vocabule modernizante, sugerate de simbolişti, dar cu contururi limpezi, plastice, mai ales în versurile ultime. Travaliul migălos şi anonim al poetului, şlefuitor de versuri rare, este asemuit cu truda scafandrului culegător de perle:

Precum în umbra sumbrelor dezastre
Scafandrierul îndrăzneţ adună
Epavele zdrobite de furtună
Ce putrezesc sub undele albastre,
La fel în pacea nopţilor sihastre,
Cînd frămîntarea vieţii se înbună,
Poetul pal călăuzit de lună
Coboară-n fundul sufletelor noastre.
Căci a văzut lucind o perlă rară ...
Dar el, senin, îşi pleacă mîna fină
Şi, fericit, o scoate la lumină.

Remarcăm stilul retoric clasicizant, comun parnasienilor minori şi care se sprijină în principal pe comparaţia dezvoltată cu limpezime. Accentele personale sînt rare, poetul mărginindu-se de cele mai multe ori să reia — mimetic — motive şi imagini livreşti cunoscute. Rămîne meritoriu efortul spre o poezie intelectualizată.

În acest context trebuie să menţionăm manifestările din cadrul publicaţiei în limba franceză *La Revue roumaine*, care a apărut la Bucureşti între anii 1912—1916. Poezia

parnasiană, în limba franceză, continuă aici o tradiție înfiripată în unele compuneri ale Iuliei Hașdeu (*Les Bourgerons d'Avril* a fost apropiată de stilul lui Sully-Prudhomme) și afirmată în culegerea *Bronzes* a lui Macedonski.

Revista afișează o atitudine conservatoare față de bunele tradiții ale clasicismului francez și de marcate preferințe parnasiene. În același timp privește unilateral și exagerat rolul influenței literaturii franceze asupra literaturii noastre. Macedonski, Demetriade erau admirați pentru valențele parnasiene ale poeziei lor. Se amintește că Elena Văcărescu a cîștigat admirația lui Leconte de Lisle. Duiliu Zamfirescu este legat, la rîndul său de peisajul Parnasului: „Activitatea poetică a domnului Zamfirescu este strălucitoare. Împrumutînd, la început, răceala aristocratică a lui Leconte de Lisle, a ajuns astăzi la o filosofie aproape creștină"[1].

Sînt încurajate producțiile poetice ale unor autori de palid talent, aparținînd acelor cercuri către care se îndreaptă atenția unui public snob. Alexandre de Linche, „aristocrat și colecționar", publică versuri de factură parnasiană, inspirate de contemplarea obiectului de artă *(Vénus capitoline)*, de amintirea străbunilor (*Corse de mes aïeux* — Corsica străbunilor mei) sau de fauna și flora tropicală (*Chant nègre* — Cîntec negru, *L'Affût* — Pînda). În aceasta din urmă, universul exotic trădează vădite influențe din Leconte de Lisle:

Soudain, bruit le grand vol des échassiers sauvages,
Vénus, de bords lointains, s'abattre en ces marais,
Hiératiques ibis aux fulgurants plumages
Flamants, hérons de neige et cigognes de jais.

(„Deodată, zgomotul marelui zbor al păsărilor sălbatice, / Venite de pe țărmuri îndepărtate să se abată în aceste mlaștini, / Ibiși hieratici cu penaj fulgurant / Flamingo, bîtlani de zăpadă și berze de smoală.")

„Parnasian impecabil", adept al „perfecțiunii formale a unui Heredia sau Leconte de Lisle", este recomandat și Charles-Adolphe Cantacuzène.

În limitele unui parnasianism minor se înscrie volumul postum de versuri *Licăriri* al lui Alexandru Mironescu, sem-

[1] *La Revue roumaine*, 1912, I, nr. 11, p. 15.

nalat în paginile revistei, care reproduce cîteva sonete.[1] *Hiéroglyphe* evocă civilizația egipteană:

Le silence est parfait, la plaine est endormie
Du passé disparu restant le seul témoin
La Pyramide, bloc jetant son ombre au loin,
Exhale lentement des rêves de momie.

„Liniștea este deplină, cîmpia este adormită / Al trecutului dispărut rămînînd singur martir / Piramida, bloc aruncîndu-și umbra departe,/ (Răspîndește lent vise de mumie").

Cu toate limitele ideologice și artistice, *La Revue roumaine*, a creat o atmosferă favorabilă parnasianismului și a contribuit la nuanțarea aspectelor românești ale curentului.

În ceea ce privește modalitățile pătrunderilor parnasiene în lirica românească, am ajuns la concluzia că poeții noștri au venit în contact cu Parnasul direct și pe cale livrescă, prin lectura textelor literare și teoretice în cadrul unei acțiuni complexe de înnoire din cadrul *Literatorului*. Reflexele curentului francez au putut fi desprinse în temele, atitudinile, stilul operelor ce ne-au stat în atenție și pe care le-am judecat în funcție de timpul lor istoric-cultural.

Dacă considerăm însă materialul examinat nu sub unghiul aspectului nostru cultural, ci dintr-un punct de vedere mai strict literar, pentru a încerca să punctăm raporturile dintre Parnasul francez și critica românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, — rezultatul apare greu definibil. Destinul „intelectual" al Parnasului pe teren românesc apare restrîns și se rezumă mai ales în numeroase și nesemnificative medalioane ale poeților francezi cu sumare caracterizări istoric-literare. Parnasul nu s-a bucurat în paginile *Literatorului* și ale revistelor înrudite de teoretizările largi acordate simbolismului. Nu se analizează curentul în sine, în aspectele sale ideologice și estetice, așa cum am constatat în alte literaturi.[2] Leconte de Lisle și arta sa constituie rar obiect de studiu. Macedonski îl consideră în 1893 cel mai mare poet francez, după ce mai

---

[1] Ibidem, 1914, III, nr. 4, p. 48.
[2] La această constatare am ajuns în urma parcurgerii aproape integrale a periodicelor epocii pe o perioadă de peste 30 de ani.

înainte, în 1890, în studiul *Despre poezie*, din *Familia*, situează pe doctrinarul Parnasului alături de Gautier și Baudelaire în concertul liricii franceze. Moartea lui Leconte de Lisle în 1895, a prilejuit evocări și considerări asupra mișcării. Ne oprim la studiul lui Dobrogeanu Gherea intitulat „*Leconte de Lisle și poiesia contemporană*"[1]. Criticul analizează judicios ideile generale ale parnasianismului pe care-l situează în continuarea romantismului, dar cu diferențieri specifice. Infiltrările pozitiviste ale ideologiei parnasiene, în cadrul unor relaționări între parnasieni și realiști, sînt consemnate, ca și estetica artei pentru artă, cu precizarea rolului teoretic al lui Gautier, care pînă atunci nu stătuse în atenția criticii noastre. „El cel dintîi s-a încercat să dea prin mijloacele tehnice ale unei arte /.../ senzații care aparțin unei arte deosebite". D. Evolceanu [2] ignora noutatea estetică a teoriei, pe care o eticheta drept „alexandrinism meschin".

Tot în *Convorbiri* [3], M. Străjanu remarca substanța filozofică budistă a parnasienilor, cu referiri (în traducere literală, dar mlădioasă) la poemul *Dies irae*.

Palida reflectare în critică nu a înrîurit procesul receptării creatoare, care este larg și variat. Scriitori debutanți în căutare de formule se lasă ispitiți de temele intelectuale și de exigența prozodică a școlii. Gala Galaction, debutează, după propriile mărturisiri, cu un sonet parnasian [4], Tudor Arghezi interferează la rîndul său Parnasul.

Traducerile nu au jucat un rol hotărîtor în procesul receptării parnasianismului pe teren românesc. Ele sînt sporadice, făcute la întîmplare (mai ales în ultimele două decenii ale secolului trecut) și de cele mai multe ori au caracterul unor adaptări foarte libere. Le consemnăm mai ales ca act cultural. Cercetarea revistelor ne-a condus la constatarea că parnasienii (începînd de la 1873) s-au bucurat de traduceri și prelucrări în cadrul *Convorbirilor literare* alături de romanticii germani și francezi. Astfel în 1873, V. Pogor traduce *Cupa* de Sully-Prudhomme și *Veranda* de Leconte de

---

[1] *Lumea nouă*, 1895, I, nr. 68, I, p. 2—3; nr. 82, p. 3.
[2] *Convorbiri literare*, 1893—94, p. 817, 936, 1086.
[3] *Convorbiri literare*, 1894, nr. 6, p. 481—504.
[4] *Mărturisiri literare* — organizate de D. Caracostea în anii 1932—1933, Ed. Minerva, București, 1971, p. 120.

Lisle; numărul traducerilor crește după 1890. Reputația creată *Convorbirilor* de a fi preferat exclusiv literatura germană, se dovedește astfel în lumina datelor, neîntemeiată. Poeții care se bucură de cele mai multe traduceri sînt Sully-Prudhomme și Coppée, cîntăreții emoțiilor simple. *Le vase brisé* cunoaște mai multe versiuni. Perioada de pînă la primul război mondial cunoaște o sporire a traducerilor și preocuparea de a face din traducere act istoric. În acest sens revista *Ramuri* publică un mare număr de traduceri parnasiene, în versiuni corecte.

Critica zilelor noastre amplifică jocul confruntărilor. Coincidențe cu stilul discursului liric parnasian sînt relevate și la marile voci ale epocii, acolo unde ipoteza confluenței este exclusă. Amintim că G. Călinescu definea ca parnasiene formele *Pastelurilor*. După Alecsandri, Eminescu însuși, considerat în polivalența expresiei sale stilistice, incită la apropieri de Parnas. Nu ne vom opri la cele sugerate de ipostazele pesimismului îngemănat cu „răul veacului" parnasian. Ceea ce vrem să subliniem este acea sincronizare a poetului român cu acordurile lirice ale epocii sale, mai ales în faza maturității, de canalizare a cadențelor romantice spre simplitatea limpede a stilului clasic. Unele viziuni din *Memento Mori* oferă rezonanțe cu Heredia [1]. Alte versiuni deschid căi paralele cu îndemnurile muzicale simboliste. Aceste situări reliefează marea modernitate a poetului [2].

---

[1] Romul Munteanu, *Eminescu și eternitatea discursului liric*, în *Lecturi și sisteme*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 20.

[2] „Esențializată, interiorizată, retorica romantică eminesciană relevă astfel o voce lirică ce sună în modul cel mai firesc alături de aceea a lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sau Leconte de Lisle", *Ibid.*, p. 29—30.

III. PRELUNGIRI CONTEMPORANE PE PLAN MONDIAL

1. ATMOSFERĂ ȘI TIPOLOGIE
2. LA RĂSCRUCE DE CURENTE ȘI STILURI: ALBERT GIRAUD, EUGENIO DE CASTRO, M. CODREANU, I. PILLAT, I. BARBU
3. INTERFERENȚE ESTETICE

ÎNCEPUTUL VEACULUI nostru cunoaște în lirica europeană o multitudine de orientări și tendințe, adesea contradictorii, dacă nu chiar confuze, izvorîte din căutările febrile de noi formule poetice. Simbolismul are continuatori — în multe literaturi ale Europei impunîndu-se abia acum. Persistă expresiile parnasiene care adesea se confundă cu aspirații vagi neoclasice, mai ales la poeții francezi, fără a uita prezența neoromantismului, reprezentativ în lirica germană a epocii. Îndrăzneți inovatori (un Apollinaire, un Marinetti) pun premisele poeziei avangardiste, în timp ce artiștii plastici expresioniști deschid poeziei un cîmp neexplorat încă, iar naturiștii opun simboliștilor ezoterici o întoarcere la natură; „romaniștii" din școala lui Moréas se izolează tot mai mult într-o poezie ce se vrea tradiționalistă și nu e decît o artificială și livrescă alunecare între romanism și elenism.

În ceea ce privește parnasianismul, pozițiile sale sînt din ce în ce mai slabe, slujite de barzi fără har, chiar dacă un Henri de Régnier, la sugestiile lui Heredia, va reveni la ritmuri parnasiene.

Albert Giraud își reînnoiește în anii maturității profesia de credință parnasiană. Cele două cicluri de poezii cu care reapare după o lungă absență *(La Guirlande des Dieux — Ghirlanda zeilor*, din 1911 și *La Frise empourprée — Friza împurpurată*, din 1912) reiau idei, teme și atitudini parnasiene în timbrul cel mai pur, așa cum l-am găsit doar la primul *Parnasse contemporain.* Poetul se menține la antipodul ideilor

simboliste. Este preocupat de îmbunătățirea tehnicii în sensul rigorii formale. Idealul de artă este o sinteză între forță și eleganță:

Brandis si tu peux la lourde massue
Mais sache avec art cacher ton effort;
Être violent n'est pas être fort;
Jamais, quoi qu'il fasse, Apollon ne sue!

Apprends à choisir: tout le reste est vain .
Recherche le style et puis la manière!
Et retiens ceci: le vrai don divin,
C'est la force souple et la grâce fière!

„(Ridică-ți greaua ghioagă dacă poți / Dar vezi de îți ascunde strădania cu artă; / Nu-nseamnă a fi puternic a fi doar violent / Apollon, orice-ar face, n-asudă niciodată. // Învață a alege: tot restul e zadarnic / Găsește-ți întîi stilul și-apoi felul de-a face: / Și nu uita un lucru: adevăratul dar ceresc / E forța suplă și grația semeață!")

Lirismul său nu este subiectiv. Poetul îl disimulează în simboluri încarnate în figurări mitologice. Din călătoriile mediteraneene, adevărate pelerinaje artistice, reține o întreagă lume legendară ce îi va popula visurile. Va trăi în acest univers mitic *(Au tombeau d'Hyacinthe — La mormîntul lui Hyacinthe, Hymne à Eros — Imn către Eros)*. Elenismul rămîne tema constantă a liricii sale. Se îndreaptă spre Elada cu fervoare, căutînd o oază de împăcare a pesimismului său funciar. Se apropie de Elada nu numai pentru că acolo găsește o filozofie senină, elenismul răspunde totodată gustului său pentru concret, pentru figurările plastice:

Je vous ai réveillés de votre songe obscur;
Je vous ai replacés sur le front clair du temple,
Et seul je vous adore et seul je vous contemple
Quand vos gestes de marbre ennoblissent l'azur!

(La Guirlande des Dieux)

([„O, zei], v-am deșteptat din tulburea visare; / Pe clare frunți de temple v-am așezat din nou, / Eu singur vă contemplu, cuprins de adorare / Cînd într-un gest de marmori înnobilați azurul").

Ca și Carducci, și el își asumă misiunea orgolioasă de a fi reînviat într-un ev modern frumusețile sculpturale ale artei grecești. În versul său se realizează fericit corespondența dintre poezie și plastică în tonurile limpezi, echilibrate ale formelor grecești. Niciodată nu s-a lăsat atras de maniera flamandă, de culorile opulente care stăruiau în arta lui Verhaeren.

O altă temă parnasiană, acuzat estetizantă, este contemplarea obiectului de artă, din ciclul *Le Concert dans le musée (Concertul din muzeu)*. Poetul retrăiește impresiile lăsate de experiențele sale artistice. Deși suferă de un ușor diletantism, aceste versuri trăiesc prin sinceritate. Figură izolată în lirica occidentală a vremii, antrenată în general pe drumul experiențelor novatoare, Albert Giraud restituie valorile parnasiene, din convingere și sentiment al împlinirii, într-o lirică ce, prin vibrație și savant meșteșug al formelor, prin talent, se impune fără nici o notă discordantă sau desuetă. El demonstrează că poetica Parnasului se poate ilustra încă în valori reale, infirmînd părerile despre iremediabilul declin al Parnasului și despre diletantismul ce ar pîndi în mod fatal fidelitatea față de poetica lui Leconte de Lisle.

Personalitatea lui Eugenio de Castro s-a impus în lirica portugheză încă din ultimul deceniu al secolului trecut. Ca și Carducci, poetul își propune să înnoiască limbajul poetic. El folosește în culegerea *Oaristos* procedee tehnice noi și variate, versul liber, aliterația: influența poeziei moderne franceze resimțindu-se în spiritul și metrica creației. Deși va persista o vreme în atașamentul pentru formele simboliste, postură în care își cîștigă notorietatea, Eugenio de Castro vine în atingere cu parnasianismul (în Horas — „Ore“), în care o simbolistică prețioasă, cu accente mistice întîlnește descrieri evocatoare în pur stil parnasian. Imaginea fastuoasă, în cromatism viu, nota exotică impun un parnasianism exterior. În aceeași arie se înscrie și poemul *Silva*, de resurecție arhaică.

Inspirația sa parnasiană se adîncește, în sensul dobîndirii unei conștiințe filozofice, care îl situează în apropierea lui Leconte de Lisle. Sensibil la neliniștea spirituală a sfîrșitului de veac, poetul lusitan se apropie de Schopenhauer. Pesimismul său pendulează între resemnare fatalistă și nihilism aspru. Această mutație sufletească va fi analizată de poet în 1911: „Dacă totuși concepția mea de viață continuă să fie funda-

mental pesimistă, studiul, experiența, meditația au îndulcit-o și i-au imprimat o anume doză de resemnare liniștită și aproape surîzătoare ..."[1]

Atras de experiențele cele mai îndrăznețe ale simbolismului[2], poetul revine constant la compuneri lirice echilibrate în care își regăsește vocația de clasic *(Tiresias)*. Clasicismul se îmbogățește cu nuanțe parnasiene într-un poem de la sfîrșitul secolului trecut. *A Nereide de Harlem (Nereida lui Harlem)*, de o plasticitate ce amintește maniera lui Leconte de Lisle sau a lui Dierx:

O rabino Moisés, velho judece de Harlem
Cuja riqueza até os próprios réis cateava,
Entre os prodigios mitos do seu palacio tem,
Num faustoso salao, uma nereide vica.

(„Rabinul Moise, bătrîn judecător din Harlem, / A cărui bogăție chiar în monezi de aur se număra, / Printre miturile prodigioase din palatul său avea / Într-un fastuos salon o nereidă înflăcărată".)

Plenitudinea creației lui Castro, însă, aparține secolului nostru, cînd el devine o personalitate marcantă a liricii europene. Arta sa se afinează în sensul clasicismului; este o artă intelectuală, preocupată de atingerea frumosului. În prefața la *Versos Escholhidos (Poezii alese)* din 1902, el afirmă un crez de obiectivitate parnasiană potrivit căruia poetul nu trebuie să-și exprime suferințele, ci trebuie să evite lamentarea personală și confesia.

După 1900, așa cum s-a arătat (Manuel Gaio), creația lui Eugenio de Castro urmează două tendințe, una neoclasică și una parnasiană. Ne oprim asupra fazei a doua, care reprezintă de fapt ultima sa manifestare lirică. Ea este pregătită de o scurtă perioadă de întoarcere spre clasicismul goethean, în care poeme ca *A fonte* mărturisesc momente de oboseală ale unei maturități în declin. Preferința pentru Goethe îl conduce la traducerea unor poezii ale titanului de la Weimar.

---

[1] Apud Andrès Gonzalés-Blanco, în Eugenio de Castro, *Obras Poeticas* („Opere poetice"), Lisboa, 1968, vol. 3, p. 34.

[2] Al. Popescu-Telega îl socotește un imitator al poeziei franceze (v. *Lirica portugheză de azi*, Ramuri, Craiova, 1927, p. 22—26).

O nouă vigoare dobîndește poezia lui de Castro în contact cu Parnasul. Micul volum de sonete *Camafeus romanos (Camee romane)* din 1921 cuprinde sonete în pur stil parnasian. *Cameele* sale conturează profiluri din viața romană. Tehnica poetului, impecabilă, se inspiră parcă din meșteșugul artizanilor latini. Apar figuri caracteristice epocii evocate, de exemplu un profil de patriciană, medalionul unui consul, momente furtunoase în care apare figura de scelerat romantic a lui Neron sau scene din viața cotidiană a patricienilor. Sonetele sînt de inspirație livrescă; Horațiu, Properțiu, Ovidiu, Tibul îi furnizează pretexte. Astfel, iubirea lui Properțiu pentru Cinthia este evocată într-un sonet cu temă erotică. Proconsulul Asiei, Iulio, îl invită pe poet într-o călătorie pe Adriatica, la care acesta răspunde că nu va părăsi țara întrucît o are pe Cinthia, care pentru el reprezintă lumea întreagă:

Da minha bela Cintia no aromático
Seio de rosas tenho o mundo todo!

(„De la frumoasa mea Cintia, în parfumatul / Sîn de roze am lumea-ntreagă!")

În alte sonete este evocat Ovidiu, într-una din cunoscutele sale contrarietăți de îndrăgostit. Tema iubirii ușoare apare în sonetul *A carestia do amor (Foamea de dragoste)*. Versurile parafrazează pe Ovidiu care evocă cu nostalgie figuri de curtezane de altă dată. Latura gravă a sufletului roman este surprinsă într-o scenă de familie în care vibrează tandrețea paternă a lui Cicero pentru micuța Tulia. Itinerarul roman continuă. Patriciana Fulvia exultă de mulțumire că a fost răzbunată contemplînd capul tăiat al marelui orator roman. Un grațios medalion îl reprezintă pe Neron contemplînd un ametist căruia îi dă numele pleoapelor Poppeei. Într-un joc de contraste, într-un alt sonet dedicat aceluiași împărat, relevă cruzimea și perversitatea sa, într-o scenă legată de crima matricidă. Viața familială romană inspiră cîteva sonete, cum este acela în care soția poetului Lucan, Pola, inspiră poetului emistihul ce-i lipsește. Într-o inge-

nioasă transpunere de planuri, Lucan își imaginează că cea care l-a ajutat a fost muza Calliope și nu soția sa:

> É ao escrevé-lo, febril, com mao nervosa,
> Marco Lucano crê, sem dar p'la esposa,
> Que é a própria Calliope quem fala ..."

(„Scriindu-l febril, cu mîna nervoasă, / Marco Lucano crede, fără a-și simți nevasta, / Că-i propria Calliope care vorbește ...")

Inspirat dintr-o elegie de Tibul, exprimă lamentarea poetului care se zbate în sărăcie în sonetul *Tibulo empobrecido*:

> Empobreci o amor! Risonhos prados
> E vinhedos, que davam louros vinhos,
> Tudo vendi para comprar carinhos
> Menti rosas e beijos simulados ...

(„Am furat dragostea! Cîmpii vesele, / Și vii care dădeau vinuri aurii, / Tot am vîndut pentru a cumpăra o mîngîiere / Am mințit femei frumoase și simulat sărutări ...")

Evocările de istorie și moravuri romane se încheie cu sonetul inspirat de o inscripție funerară de pe via Appia.

Aceste vii și simple reconstrucții de scene romane, în spirit parnasian, nu sînt imaginate: poetul se inspiră în majoritatea cazurilor din cronica timpului. Toate sonetele au la bază fie versuri și citate din Horațiu, Properțiu, Ovidiu, Tibul, Catul, fie inscripții funerare, fie pasaje din Suetoniu, Plinius și Cicero. Scrupulul documentar parnasian merge și mai departe: sîmburele de viață surprins în *Camee* este inspirat și din lecturile istorice moderne ale autorului (Baudrillant, Talbot).

Titlul culegerii (Camee romane) este semnificativ în ce privește forma și viziunea stilistică. Cu un stăruitor cult al formei, Castro șlefuiește imaginea în contururi de basorelief, cu efecte plastice. Coloritul este șters, oameni și lucruri sînt învăluiți într-o umbră ușoară care creează impresia de distanțare, plasînd scenele romane în depărtarea pe care timpul a ridicat-o între trecut și artist.

Parnasianismul este ilustrat în toată puritatea structurilor sale în *A tentação de S. Macário (Tentația Sf. Macario)*, scris în alexandrini, marcînd în plin secol al XX-lea (poemul apare în 1922) prezența viguroasă a unui stil poetic epuizat de mult. Tonul versurilor are o monotonie litanică, potrivită subiectului în care se înfățișează faptele bune și torturile la care este supus un sfînt. Personajul este cules din tradiția orală portugheză, în care tema este tratată în două versiuni: în prima apare un nobil, în a doua un țăran. În versiunea lui Castro, S. Macario este un gentilom care renunță de bună voie la bunurile vieții. Opțiunea aduce efecte artistice bazate pe contraste.

Prin subiect, prin descriptivismul tablourilor, prin plasticitatea imaginilor și șlefuirea artizanală a versului, acest poem reprezintă poate cea mai parnasiană creație a poetului.

După un debut îndrăzneț ca poet modernist revoluționar, salutat de Rubén Darío ca primul mare modernist din Peninsula Iberică, Eugenio de Castro se oprește în anii maturității sale la o formulă de artă parnasiană, convins de „superioritatea esteticii parnasiene care asimilează poezia cu artele plastice, impunînd artistului o dificilă victorie asupra materiei informe".[1] Statornicirea în acest ideal de artă la un poet recunoscut de contemporani ca artist latin prin excelență, confirmă o dată în plus durabilitatea poeziei parnasiene ca vocație proprie literaturilor de obîrșie latină.

În conștiința critică a epocii, modurile parnasiene ale artei lui Mihai Codreanu au fost unanim subliniate. Volumul de debut, *Diafane*, din 1911, culegere compozită, retorică, construită în jurul unor motive livrești, exprimă năzuința tînărului spre o artă clasicizantă, de vibrație intelectuală, cu o notă de prețiozitate. D. C. Olănescu-Ascanio, în raportul la Academie prin care respinge propunerea de premiere, observă cu severitate lipsa inspirației interioare, dar intuiește forța expresivă și abilitatea tehnică [2], într-o poezie în care descifrăm contururi parnasiene, atmosfera tablourilor rămînînd dramatizant retorică.

---

[1] René Poupart, *Le retour d'Eugenio de Castro au classicisme (Întoarcerea lui Eugenio de Castro la clasicism)* în *Bulletin Scientifique de l'Institut de la Province Hainaut*, I, 1964, p. 120.

[2] D. C. Olănescu, M. Codreanu, „*Diafane*", versuri, Anal. Acad., XXIV, 1901–2, p. 375.

Premiul „Năsturel Herescu" va încununa însă culegerea următoare, *Statui*, din 1914, prin care autorul se impune ca cel mai mare sonetist al nostru, „parnasian crescut în cultul lui Heredia".[1]

În ceea ce ne privește, examinarea aspectelor parnasiene din aceste două culegeri ne-a prilejuit o confruntare interesantă între parnasianismul românesc și cel francez, în cursul căreia s-au precizat unele momente caracteristice pentru procesul de transferare a curentului francez în mediu românesc.

Fără a se ridica la elanuri metafizice, poezia lui Mihai Codreanu reflectă întrebările sceptice, neliniștite ale sfîrșitului de veac pozitivist. Mișcarea filozofică a epocii îl ducea spre pesimism. Omul, lăsat propriilor sale mijloace, nu poate pretinde nici fericirea, nici adevărul. Dintre teoreticienii acestui nou rău al secolului, Nietzsche inspiră admirația tînărului nostru poet („Vorbit-a Zaratustra! — și-azururile noastre / Rămaseră-ncîntate de glasul lui divin ...") care îi închină un sonet *(La moartea lui Nietzsche)*.

Disperarea și revolta, două atitudini frecvente în Diafane, izvorăsc din convingerea că totul aici, pe pămînt, nu e decît iluzie:

Din tot ce semănat-am aci culeg recolta
Iluziilor mele, mîncată de lăcuste.

Dacă rațiunea îi spune că nu există permanență decît în neant, energia sa uitată se revoltă:

„... Și cînd în van se zbate turma
Atîtor oarbe năzuinți,
Revoltele răsar pe urma
Ne-ndeplinitelor dorinți..."

Căutarea timpului dispărut, readus în prezent prin cultura memoriei, este o tentativă de a ridica un dig care să țină în loc timpul ce se scurge:

Iar de s-anunță toamna cu negură și brumă,
Nu-mi pasă. Rîde-n mine, prin amintiri trecute,
Superba primăvară a vremilor pierdute ...

[1] Șerban Cioculescu, apud Mihai Codreanu, *Scrieri*, II, ed. îngr. Ciopraga, E.P.L., București, 1969, p. 487.

Volumul *Din cînd în cînd* (1901—1903) cuprinde și unele compuneri lirice în care poezia nu mai este închipuită ca o revărsare a sensibilității, ci ca o muncă de modelare. Se precizează gustul pentru frumusețea plastică pe care o va celebra în expresia austeră a sonetului. Prototipul acestui ideal de artă impecabilă și de tehnică fără cusur este parnasianul Catulle Mendès. Codreanu închină un sonet poetului francez (cu prilejul unei conferințe pe care a ținut-o în Iași: *Lui Catulle Mendès*:

Și ești bizar amestec de umbre și lumine
Ce-atrage și uimește de-a pururea, căci în tine
E-o melodie omul ... și-artistul e-un sonet.

În *Statui*, atitudinile filozofice caracteristice ni se par a fi luciditatea și resemnarea, deduse din constatarea indiferenței naturii față de om:

... unicul,
Statornic zeu e-n oarba trinitate:
Tăcerea-Întunericul Nimicul.

Acest „nimic“ în care Leconte de Lisle credea că într-o zi se va absorbi totul: *Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre,/ Informe dans son vide et sa stérilité.*

Codreanu nu este un filozof; cugetările sale mai mult sugerează gîndirea decît o articulează. Uneori, ca într-un sonet inspirat de un citat din V. Conta („O, Nimic, cît ești de mare!“ afectează o înclinație dezabuzată spre neant: „Salut și slavă lui pe veci: Nimicul“. Stăpîn pe sine, el afirmă o detașare, cel puțin verbală, față de contingențe, o rezervă în expresia sentimentelor puternice:

Nici visuri n-am,
Nici cugetări deșarte,
De lumea-ntreagă
Nu mă mai desparte
Nici fericirea, nici nefericirea.

Poetul optează pentru un ton impersonal: „Lirismul meu e stăpînit și rece“. El și-a pierdut credința (*Plîngerile unui apostol* și *Dumnezeul ateului*) și se complace în a nu mai căuta alta, pentru a evita noi dezamăgiri. Poetul se situează

într-o atitudine negativă, atît din punct de vedere metafizic, cît și practic. Asemeni lui Vigny din *Destinées (Destine)*, face din fatalitate stăpîna lumii, pe care o tiranizează, iar omul este angajat în lupta pentru viață:

... Nimic nu-i rău, nici bine
Nu te conduce nimeni; stai de sine ...
Și-ți ești tu singur Dumnezeu ... Și Firea
E un pustiu pe care nălucirea
Îl umple cu castele ori ruine.

Uneori izbucnesc blasfemul și suferința:

Și tot așa sorbindu-ne paharul
Din tată-n fiu ne reurcăm Calvarul,
Purtînd la piept blazonul suferinții ...

(Strigoi)

Durerea condensată lent devine materie de poezie:

Precum David din ropot de suspine
Și-a făurit cîntările senine,
Tu dă din plînsul tău literatură.

(Sonetistul)

Cu mai multă discreție decît la Musset, în sonetul *Cum doarme diamantul* se cîntă versul cu puteri catartice:

Căci Poezia doarme-n suferință
Cum doarme diamantul în cărbune ...

Confluențe cu romantismul vom regăsi de-a lungul întregii sale creații, — chiar în poemele acuzat parnasiene. Odată cu volumul *Statui*, Codreanu se consacră sonetului. Într-o perioadă de victorii avangardiste în care îndrăznelile stilistice și prozodice deveneau modă, Codreanu rămîne credincios celor patrusprezece versuri și o sută cincizeci și patru de silabe ale sonetului, conștient că talentul său își va afirma tăria, că tensiunea sa interioară își va găsi timbrul personal numai în această formă compozițională constrînsă. În jurul acesteia, va construi o poetică, o tematică, o artă a imaginii, va făuri creația ce-l reprezintă integral, creație parnasiană în trăsăturile sale fundamentale și în care modelele franceze vor fi tratate cu suplețe, în armonii proprii.

Leconte de Lisle consideră renaşterea artei şi a poeziei simultană cu reapariţia ideii de Frumos afirmînd ideea de Frumos ca o necesitate. Acelaşi ideal estetic mărturiseşte şi Codreanu, „robit de eterna-fiinţă" a Frumosului:

Şi-mi trebuie substanţa lui senină,
Cum voi aveţi supremă trebuinţă
De aer, apă, hrană şi lumină.

Primordialitatea conceptului de Frumos se pare a fi trăsătura parnasiană cea mai caracteristică în creaţia poetului român. Versurile programatice din *Cîntăreţul meu:*

Statui aş vrea sonetele-i să fie,
Că nu le-a scris cu pana pe hîrtie,
Ci le-a sculptat în marmoră cu dalta,

exprimă un deziderat de Frumos plastic, sculptural, în credincioasă tradiţie bainville-iană („Sculpteur, cherches avec soin, en attendant l'extase, / Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase ...". Codreanu reia ideea în *Şarpele cu clopoţei*, pentru a ilustra metaforic truda poetului în lupta cu cuvîntul:

Turnăm în spuma lui cea trecătoare
Tăria marmorei nepieritoare,
De-i toarcem rostul cu înţelepciune ...

Păgînismul elenic al lui Codreanu — ca la parnasienii minori — este mai mult o chestiune de culoare locală, de pitoresc, un motiv livresc, izvorît din dorinţa de a exprima în versuri spectacolul Frumosului. Jupiter, Minerva *(Migrenă olimpică)*, Venus-Urania *(Spre Venus)*, Diana, Hercule, Omfala. Zei şi nimfe apar mai mult ca elemente de decor şi termeni de referinţă. Într-un singur loc apar accente profunde de nostalgie după miracolul grec. Este vorba de sonetul *Olimpul* în care poetul deplînge perisabilitatea lucrurilor, evocînd nostalgic vîrsta de aur a Helladei:

Pe unde-a fost recoltă strălucită,
Azi creşte buruiană neplivită!...
Şi tot mai crunt se năpusteşte timpul ...

O temă asemănătoare apare în *Pe Acropole*, poemul lui Duiliu Zamfirescu, unde există însă un vibrant sens al clasicismului,

izvorît din cunoașterea, din trăirea mitului grec, absent la Codreanu care rămîne mai apropiat de reminiscențele pozitiviste: civilizații moarte, religii dispărute *(Potopul, Turnul Babel, Maria Magdalena, Sfinxul)*, lumea latină decadentă *(Suspin neronic, Atila în fața Romei)*, clișee, elemente de parnasianism exterior; nu găsim atașamentul profund față de lumea și gîndirea veche, caracteristic marilor parnasieni francezi.

Evocarea trecutului național are în schimb culoare, relief, căldură interioară. Marele Ștefan, Miron Costin („Apărătorul datinei române / Și-a apucat fermecătoarea-i pană / Și-a-ncremenit în bronz ca o icoană / Uitată-n vremi și-n cronice bătrîne"), Țepeș Vodă apar în tablouri miniaturale, în care vibrează sensibilitatea poetului, reținut în general, iubirea sa de glorie strămoșească.

O notă, de asemenea personală, în îmbogățirea tematică a parnasianismului românesc o aduce viziunea folclorică. Subiectul *Patria* exaltă virtuțile sufletului românesc: dorul este obiectivat într-o construcție metaforică sugestivă. Peisajul pastoral are contururi luminoase, nete, ce ne amintesc de Duiliu Zamfirescu *(Pastorală)*.

Preocuparea parnasiană pentru perfecțiunea formală în expresii plastice, sculpturale, sugerată încă din titlul operei *(Statui)*, revenind și în denumirea unor subcicluri *(Medalii, Colori și linii)* nu este decît parțial realizată în creație. Exegeții au observat slaba capacitate descriptivă a lui Codreanu. La parnasian, imaginea este contemplație, descrierea peisajului, a unui obiect, au drept scop sugerarea unui tablou, căruia parnasianul se străduiește să-i asigure relieful. Ca de exemplu în următoarele versuri închinate *Statuii lui Ștefan* din subciclul *„Iașul"* :

Însuflețit de bronzul nemuririi,
Eroul vremilor medievale,
Cu buzdugan-ntins și-ncins de zale,
Se-naltă ca fantoma răzvrătirii.
Și-un harmăsar mai sprinten ca zefirii
Stă-n frîu ținut și spumegă-n zăbale;
Iar fastul mantiei voievodale
Își strînge-n falduri nimbul strălucirii.

Concepția acestui sonet este parnasiană, în maniera lui Heredia: contemplația admirativă a statuii ecvestre — în catrene, imaginea e definită sculptural —, meditație evocativă în terțina finală, a cărei idee caută prelungiri în trecut în meandrele memoriei istorice:

... și razele coroanei domnitoare
Iau tonuri de rubin, — pe cînd, sub soare,
S-aprinde-n zări o Roșie Dumbravă ...

Inspirate imagini parnasiene, purificate de elementul emotiv, imagini care trăiesc sub imperiul vizualului, întîlnim în sonete ca *Piramida leilor*, *Statuia lui Alecsandri*:

E viu în bronz. Pe fruntea lui senină
Ard razele superbei sale glorii ... Mărețul bard ...
Fruntea pentru-o clipă și-o înclină.
... Piedestalul
Îi simte parcă tremurînd metalul,
Și-Alecsandri în aurora cîntă,

Atila, *Plopul*, *O statuetă siriană* etc ... Apar însă și imagini livrești, cu pronunțate similitudini în modelele parnasiene (*În paradis*, *Unei femei*).

Imaginea artistică în sonetele „statuilor" nu e constant plastică, statuară și distantă ca la poeții francezi. La sonetistul român există o lume ce caută misterul, ascunzînd o vibrație interioară, o emoție, cu toată aparența de calm, de rigiditate exterioară.

Cîntecul deșertăciunii, din 1921, volum de sonete, se prezintă ca o structură parnasiană omogenă, de un parnasianism mai mult exterior, cum observa de pe atunci Vladimir Streinu. Fiorul cosmic ce licărea în *Statui* este absent, întrebările existențiale pierd din intensitate. Meditațiile asupra neantului nu devin un „imn" al deșertăciunii: majoritatea motivelor sînt livrești. Poetul alege o situație-cheie, un personaj din istorie sau literatură și dezvoltă un aforism în legătură cu acesta. Procesul de creație este ilustrat metaforic prin continuă suferință („E piatra lui Sisif din vîrf de munte / Rostogolită veșnic spre declin"). Idealul său estetic este apolinic, senin, cu toată conștiința lucidă a incapacității atingerii absolutului („Dar chinuit de visul meu de artă, / Ca cel mai umilit dintre pigmei, / Reîncep mereu cîntarea mea deșartă").

Cu *Turnul de fildeș* din 1929, idealul impasibilității și solitudinii parnasiene ca atitudine și a plasticității ca expresie, este rezumat în catrenul sonetului:

În turnul meu de fildeș m-am urcat
Pășind timid pe trepte lapidare
Și-acolo sus, în forme statuare
Mi-am modelat tot ceea ce-am cîntat.

Amintirile literare abundă, ca în sonetul *Către Buda*, inspirat de Leconte de Lisle. Dar conștiința neantului este absentă, versul nu are profunzime. Poetul repetă pe toate registrele temele sale preferate: crezul artistic *(Cum se călește fierul)*, cultul Frumosului, dogma parnasiană a impersonalității, aspirația spre sculptural. Totuși, imaginile sculpturale nu sînt frecvente. Credem că frecvența cuvintelor marmoră, statui, medalii simbolizează (ca și la Lisle dealtfel) ideea de durată, de permanență, de constanță.

Faptul că poetul român se consacră sonetului, încă de la primele manifestări, reprezintă o trăsătură profund parnasiană, prin care se leagă de grupul format din Leconte de Lisle, Heredia, Catulle Mendès, cu care are unele analogii: exprimarea predilectă cu ajutorul versurilor și poemelor de formă fixă, direct și fără simboluri, în decorative tablouri ale lumii exterioare. În sonet, Codreanu aspiră să realizeze perfecțiunea formală, talentul său de „cioplitor" de stihuri a fost unanim recunoscut în epocă. Poetul romantic evita forma rigidă a sonetului stînjenitoare pentru efuziunile eului avid de libertate. Parnasianul cerînd muzei „un cothurne étroit" (un coturn strîmt), merge deliberat spre o poezie de constrîngere a tumultului lăuntric, de obiectivare a lirismului. La Codreanu, „paza de personalism" — așa cum remarca Ibrăileanu — „e ajutată de forma fixă a sonetului". Aceasta a implicat renunțări, dominarea suferinței, cenzurarea severă a lumii sale interioare, „lirismul stăpînit și rece", dedicația tîrzie (din 1957), *(Către sonet)* stă mărturie:

Sub vraja ta avîntul de poet
Cu ce cruzime mi l-am torturat,
Ca să-l filtrez senin și cumpătat
Și să-l închid în templul tău de-ascet.

Sub aparența de calm, de rigiditate exterioară, de poezie ca ornament senin, se ascunde o dramatică tensiune interioară.

Prin dispoziția rimelor, structura sonetului său e clasică. Fiecare sonet se deschide spre spectacolul patetic al existenței, printr-o întrebare, o cugetare, expresie a viziunii sale poetice, o evocare ca la Heredia. Atmosfera este adesea vaporoasă, încărcată de nostalgie și de emotivitate reținută.

Printre modelele sale — s-a demonstrat — se numără și alți mari sonetiști ai veacurilor: Petrarca, Shakespeare (pentru sonetele în care cîntă iubirea), Eminescu. Autorul *Trofeelor* rămîne însă maestrul venerat. La moartea lui, discipolul român îi închină un sonet:

Silvani, centauri, nimfe și naiade,
Cupole vechi și mai străvechi arcade,
Treziți-vă pierdute epopee,
Pentru-a-nălța de-acum spre nemurire
Pe cel de v-a lăsat ca moștenire
Răsunetul măreților *Trofee* ...

Codreanu a ajuns la o desăvîrșită stăpînire tehnică a sonetului. Cadrul e riguros restrîns, desfășurarea densă, alegerea tabloului semnificativ, sigură, detaliul precis. Găsește termenul just, bogat în sensuri, alege fericit verbul dinamic, sugerînd mișcarea, viața în mers. Toate mijloacele concură la puterea evocatoare, la vibrația internă a sonetului: compoziția, știința subtilă a ritmului, a rimelor, armonia verbală.

Într-un sonet postum găsim o inspirată sinteză a trăsăturilor parnasiene din care e clădită arta sa: „Tăcere. Contemplare. Calm. Măsură", și acea aspirație infinită spre Frumos:

Acolo sus, încremenit în vis,
Frumosul, ca un zeu în sine-nchis,
Tronează ireal și enigmatic

(Sonet alb)

Credincios valorilor tradiționale, prin arta subtilă a sonetelor sale Mihai Codreanu completează tabloul spiritual atît de complex al epocii cu un timbru propriu.

Poezia lui Ion Barbu se întîlnește în mod deliberat cu estetica parnasienilor, deși poetul „ermetic" de mai tîrziu va

renega legăturile cu arta acelora pe care îi socotea, într-o generalizantă apreciere, poeți academizanți, lipsiți de vibrație lăuntrică.

Caracterul parnasian al creației din faza începuturilor de la Sburătorul, definit pentru prima dată de Lovinescu [1], a fost acceptat unanim de conștiința critică. Vianu și posteritatea critică au confirmat debutul ce stă sub semnul parnasianismului.

Urmărind căile explorate, ne vom mărgini la reevaluarea unor aspecte și la punctarea unor coincidențe tematice cu poeți din sfera europeană a Parnasului.

Din estetica parnasiană, două sînt valențele care se regăsesc în creația lui Ion Barbu: mitul elen și patosul științei. Poetul încearcă o sinteză, în filtrul unor experiențe spirituale diferite, a unirii artei cu știința. Este reeditarea unei vechi aspirații a doctrinarului Parnasului. Mai mult încă, știința este aceea care îl duce pe Barbu la artă, identificată cu lumea greacă. Poetul mărturisește că a ajuns la greci nu prin Homer, deci prin literatură, ci pe „o altă poartă ... mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster, dar esențial". Este lumea geometriei grecești, de care gînditorul și poetul se apropie cu fervoare. Leconte de Lisle viza o operă care să acorde pozitivismul cu rîvnita lume clasică; nu a reușit și aceasta a dus la un dezechilibru și o nesiguranță ce caracterizează atitudinea Parnasului față de complexa lume a științei pozitive. Poetul veacului XX se ridică la o viziune de alianță armonioasă între arte și științele abstracte, reluînd o ipoteză îndrăzneață a lui Leonardo, reamintită de Valéry, el vede în acest fel o reeditare a atitudinii umanist renascentiste de venerare a gîndirii matematice. Glasul științei în această concepție estetică este un glas doct și avizat. La el, poezia științei are substanță, nu-și trage seva din visuri de diletant, ca la Sully-Prudhomme. Barbu trăiește geometria așa cum Ménard se regăsea pe sine în lumea politeismului grec.

Barbu vede lucrurile din natură în reliefuri spațiale. Versul este plastic, imaginea, așa cum observă Lovinescu,

---

[1] E. Lovinescu, *Iarăși D. Ion Barbu*, Sburătorul, 1920, nr. 38, 3 ian., p. 265—267.

creează efecte de duritate și masivitate; articulația construcției se impune prin fermitate și suplețe:

Portalele trufașe, sfruntînd venirea *lor*
Răsfrîng mînii de bronzuri sub tremurul luminii.
Pe templul ars, pe cerul topit al Salaminii,
Un fum gălbui înnoadă prelung, ca un fuior

(Hierofantul)

În concepția lui Barbu, elenismul reprezintă o dimensiune esențială, identificat parnasian cu ideea de Frumos, dar și personal, cu ideea de Știință. Grecia parnasiană, recunoscută ca apollinică, nu era lipsită totuși de un freamăt de neliniști și Eriniile lui Leconte de Lisle exprimă acest fundal tragic. Elenismul lui Barbu este rodul unor complexe experiențe intelectuale, este un elenism rafinat, de modern alexandrin, în unele aspecte, în îndrăgirea unui vis estetizant de artă, dar mai ales este elenismul brutal, dureros în dezlănțuirea explozivă a vieții, așa cum l-a plăsmuit Nietzsche. Vraja dionisiacă pătrunde în poemele populate de zeități și locuri elenice:

Și iat-o înspumata sălbateca splendoare.
O, nesfîrșita hoardă și hohotul sonor!
Un viu puhoi coboară colinele Heladei,
Un clocot peste care strident, străbătător,
Vibrează-nfricoșata chemare a Menadei:

O, voi, înfiorate noroade, la pămînt!
Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia
Iar peste lutul umed și trupul vostru frînt,
Enorm și furtunatic să freamăte Orgia!

Expresia directă, viguroasă a freamătului vital înscrie de la început această poezie în alte sfere decît cele impuse de dogma impasibilității. Așa cum s-a remarcat, clocotul interior este compensat prin expresia riguroasă, echilibrată, în construcții parnasiene tradiționale. Alcătuirea clasică a versului, cu observarea canoanelor prozodice ni se pare una din cele mai caracteristice trăsături parnasiene la Barbu, la

care trebuie să adăugăm tridimensionalitatea imaginii. Dar imaginea nu este exterioară, ca la parnasieni, nu există prin ea însăși, ci prin puternica vibrație de viață pe care poetul i-o imprimă.

Tema elenică se regăsește în poezii ca *Ixion*, *Driada*, *Hierofantul*, *Ultimul Centaur*. În acest din urmă poem (un sonet) remarcăm investirea centaurului cu atributul inteligenței umane („vas de gînduri"), așa cum apare și la parnasieni (Leconte de Lisle, Darío). Tot de tematica parnasiană sînt legate și poemele închinate unor persoane ilustre din istoria gîndirii, în tratări livrești (Pytagora, Nietzsche).

Natura, mai ales cea geologică, cunoaște în poezia lui Barbu *(Lava*, *Copacul*, *Munții*, *Banchizele*, *Elan)*, dilatări cosmice. Poetul aspiră panic la contopirea în natură. Ca și D'Annunzio, simte în eul său finit și contingent palpitînd infinitul și universalul.

Poezia lui Barbu din prima fază de creație credem că reprezintă o originală variantă a tipologiei parnasiene în literatura dintre cele două războaie. În timp ce poeții români (Codreanu, Enăşescu, Eftimiu, între alții) cultivă un parnasianism exterior, limitat la citate și enumerări livrești din mitologia greco-latină, de cele mai multe ori și concentrat exclusiv asupra cultivării versului, de preferință în sonete, — Barbu se ridică la o opțiune filozofică (sinteză de elenism și gîndire științifică) care îl apropie de parnasianismul de substanță. Poezia sa are o amprentă de intelectualitate, de frămîntare spirituală, pe care n-o întîlnim la Giraud, Castro sau Ampuero, preocupați exclusiv de șlefuirea artizanală a sonetului și care se menține în temele și atitudinile tipologice tradiționale. Este vorba la ei de o adoptare, nu de o asimilare creatoare a structurilor parnasiene.

Temele și motivele Parnasului dobîndesc la el sensuri noi, reflectînd căutările pasionate ale unui spirit modern, disponibil experiențelor intelectuale și artistice multiple.

A stabili datoria lui I. Pillat față de parnasieni înseamnă a apela la anii debutului literar din *Visări păgîne* și *Eternități de o clipă*, ani în care se exercită asupra poeziei sale influența parnasianismului francez, a liricii macedonskiene ca și difuze sugestii simboliste. Poetul recepteazâ vocile Parnasului pe cale livrescă, în mediul parizian în care și-a desăvîrșit studiile. Pregătirea în domeniul istoriei îi deschidea

porțile spre una din marile teme parnasiene. Ciclurile primului volum explorează istoria, mitologia, spațiile exotice, cu căutarea numelui sonor și a tabloului exotic. *Voci în amurg* evocă războinici din istoria Orientului (Genghis, Xerxes) sau latină (Kesar). Se strecoară ideea ireversibilității timpului și a imensității istoriei:

Pustiul unde sîntem se-ntinde ca o mare
Și ca corăbii smulse de un vîrtej de vînt
Pe dînsul fug nebune cu miile popoare ...

Ciclul *Cîntece* evocă Orientul arab, dar ritmul versului și ușorul retorism amintește maniera lui Bolintineanu *(Divan din Brusa, Divan din Bagdad)*. Din *Samisen* aduce nume stranii japoneze. Cu *Visări budiste*, temele parnasiene se impun mai pregnant. Maya aruncă vălul deșertăcunii și al aparențelor. Dacă enumerările cu rezonanțe exotice (Șiva, Vișnu, Brahma) nu trădează o neliniște interioară sau o aspirație mistică, reținem siguranța cu care poetul creionează un tablou, creează o atmosferă: „Cetatea moartă, în zidurile mute, cu liane pe palate de marmură, pe porți ...“ Cu luciditate stoică exprimă *Spre Nirvana* conștiința eternei curgeri a lunilor:

Împins din formă-n formă de altă năzuință,
Sub mii de învelișuri aceeași suferință,
De cînd cu valul vremii tot urc și tot cobor.

Ciclul *Centaurii* aduce mitologia greacă într-o atmosferă dionisiacă, de senzualitate dezlănțuită. Ca în literaturile vechi, centaurul este o făptură stranie și bestială. Are licăriri de conștiință umană (își blestemă creatorul), dar nu-și poate depăși propria condiție; este un damnat menit să stîrnească groază. *Fugă de centauri* conține tablouri plastice, în desen și expresie, de o dinamică clocotitoare:

Coboară povîrnișul cu coamele în vînt,
Centaurii. Văzduhul prin văi prelung răsună
De zgomotul copitei lovite de pămînt.

Galopul lor este galopul morții. Păgînismul primitiv cu lumea de făpturi nepămîntene a dispărut. Vibrează o nostalgie

de neoclasic pentru lumea Marelui Pan. *Unui hermafrodit de marmură găsit pe malul mării* este imaginea estetizantă a obiectului de artă; vibrația interioară lipsește. Reminiscențe istorice *(Barbarul)* se întretaie cu altele literare *(Unei mori de vînt)*. *Mării păgîne* evocă marea populată de stranii zeități maritime (tritoni, sirene, Glaucos, Nereos), fără măreția statică însă a mării parnasiene.

Ciclul *Pictor ignotus* aduce, într-o poezie descriptivă, bogată în imagini picturale, o caldă și discretă emoție umană. „Transpunerile de artă", procedeu stilistic folosit de majoritatea parnasienilor, pleca din ideea legăturii dintre arte, vehiculată de Gautier și fericit aplicată într-o poezie a cromatismului discret, a liniilor estompate, a grației învăluite. Ciclul lui Pillat este o evocare a vizitelor prin muzeele Italiei, în manieră impresionistă, dar deopotrivă și cu dezvoltări în desene ușor academizante ale parnasianismului său din această epocă. În *Sonete* se afirmă îndemînarea concentrării metaforice ce va duce la *Poeme într-un vers*, ca și a epitetului dens de semnificații:

Dar calul șapte zile fugind gonit de vînt
Stătu stăpîn o clipă pe țărmul rupt al zării
Și nechezînd sărit-a în nesfîrșitul mării.

Din volumul *Eternități de-o clipă*, ciclul „Ecouri marine" conține o emoție reținută și un sens al nostalgiei care nu mai aparține sensibilității parnasiene, înfeudate, așa cum știm, tăcerii.

După experiențele artistice cunoscute, artistul care a înțeles valoarea perenă a clasicității în sensurile ei cele mai adînci, ajunge din nou la modurile de expresie parnasiene, nu ca la debut, din atracția livrescă a vîrstei juvenile, ci în măsura în care aceste moduri exprimă un fond clasic. Elada revine stăruitor în lumea poeziei de maturitate, ca aspirație clasică trăită integral. Temele meditației interioare regăsesc adesea haina plastică și sonoritățile Parnasului:

La plaja liniștită cînd stelele înnumeri
Coboară pe poteca pustie sub smochin
Colina cumpănindu-și izvoarele pe umeri,
Ca o fecioară greacă purtînd urciorul plin.

Comparația amplă, limpede, cu sensul ce se oferă cu ușurință marchează o întoarcere spre stilul parnasienilor, „clar ca aurora". Țesătura întreagă a formelor parnasiene din creația de tinerețe a lui Pillat, cu timbrul lor ușor factice, a avut, în formarea personalității scriitorului, un rol semnificativ, care nu trebuie neglijat. Ecourile lor au adîncit, modelat și disciplinat o sensibilitate poetică bogată, în căutarea unei formule în care să se definească; au ferit-o de dispersări, de tatonări, au îndrumat-o în sensul intelectualizării, a interesului pentru valorile clasice, pentru cultură.

Pe de altă parte, credem că, tot la sugestiile parnasiene, poetul și-a perfecționat meșteșugul investirii cuvîntului cu multiple sensuri plastice. Ne întrebăm dacă belșugul de nuanțe și culori din pasteluri nu-și trage seva din atelierele Parnasului.

Pentru a răspunde la întrebarea: cum se încadrează tipologia parnasiană în atmosfera poetică a veacului nostru, vom pleca de la recunoașterea faptului că lirica secolului, în liniile ei generale, va merge pe direcțiile trasate de Mallarmé, în tradiția premiselor create de Baudelaire și Rimbaud, deci în construcții structurale și stilistice total opuse celor parnasiene. În limitele condiției ei expresive, de poezie rămasă tradițională, lirica parnasiană prezintă totuși unele trăsături, moderne — trăsături impuse de caracterul ei de artă laborioasă. Astfel, inteligența și luciditatea actului creator, luciditatea detașată, de care vorbea Giraud, răceala trăirilor, rîvnită de Codreanu, analiza critică — adică tocmai acele însușiri care frînează manifestările directe ale eului, sentimentalitatea — îl apropie pe parnasian de artiștii din familia lui Mallarmé sau Valéry. În ambianța poeziei intelectuale, ca echilibru între forța intelectuală și cea senzuală a limbajului, după cum o concepea Valéry, regăsim reflexe ale spiritualității parnasiene.

Din privirea asupra unor aspecte tipologice parnasiene în veacul nostru (selecția noastră avînd fatale lacune și omisiuni) rezultă că parnasianismul există, în prelungiri sporadice, în secolul XX, fie în manifestări conștiincios mimetice, fie în fulgurări originale (cazul lui Barbu). În unitatea tipologiei parnasiene, structurile lirice individuale prezintă variații, în funcție de coloristica literaturii naționale căreia îi aparțin. Afinități elective cu Parnasul prezintă revista *La Ronda* apărută la Milano, între anii 1919—1922. Orientarea revistei

merge spre o literatură rafinată, disciplinată, în spiritul retoricii tradiționale. Teoriile sale se apropie de poetica lui Valéry, dar pe linia unui mai acuzat clasicism. Cardarelli optează pentru întoarcerea la arta obiectivă. Un alt punct de incidență cu școala franceză este aspirația de a realiza analogii între poezie și pictură. R. Bacchelli scrie versuri inspirate de situații mitologice *(Abandonul Ariadnei)*, literatură *(Hamlet)* sau istorie *(Spartacus)*, scrieri modeste în raport cu valoarea prozei sale narative. Mișcarea estetizantă a *Rondei* aduce un echilibru de clasicitate într-un climat poetic dominat de poezia crepusculară și futurism.

Am selecționat cîteva aspecte semnificative ale continuității stilului parnasian în contemporaneitate, diversificarea formelor lui în timp și spațiu.

Idealul de perfecțiune, echilibrul, întoarcerea către miturile antice sînt trăsături care ne fac să considerăm parnasianismul o nouă renaștere, în sens modern, a clasicismului antic. Aceste coordonate alcătuiesc un domeniu de refugiu, o oază care adăpostește pe artistul modern frămîntat de neliniștile existențiale. Parnasianismul devine astfel o atitudine filozofică prin pledoaria pentru depășirea contingentului, a efemerului, prin aspirația către proporție și armonie. Esența lui constă în cultivarea valorilor perene.

Asimilarea unora dintre trăsăturile fundamentale ale parnasianismului, cum sînt tendința către meditație, seninătatea olimpiană, jocul între sensibil și inteligibil, corespunde specificului spiritualității românești.

STUDII ŞI ARTICOLE DIN REVISTE DE SPECIALITATE

Armengand, L., *Leconte de Lisle, le soleil et le Véda*, în „Revue d'Histoire littéraire de la France", 1952.

Boris, Rolland, *Leconte de Lisle et les musiciens*, în „Revue d'Histoire littéraire de la France", 1958.

Boris, Rolland, *Fréquences et invariants chez Leconte de Lisle*, în „Revue d'Histoire littéraire de la France", 1952.

Brăescu, I., *Perioade şi curente literare în literatura franceză din sec. XIX*, în „Studii de literatură universală", 1969.

Cigada, Sergio, *Flaubert, Verlaine e la formazione poetica de Gabrielle D'Annunzio*, în „Rivista di letteratura moderne e comparate", Firenze, 1959.

Dolinescu, M., *Leconte de Lisle în viziune contemporană*, în „Studii de literatură universală", XVII, Bucureşti, 1972.

Dolinescu, M., *Pătrunderi parnasiene în România*, în „Studii de literatură comparată", Bucureşti, 1968.

Dolinescu, M., *Implicaţii italiene în poezia lui Duiliu Zamfirescu*, în „Probleme de literatură comparată şi sociologie literară", Bucureşti, 1970.

Epstein, Edna, *Themes in Parnasian Poetry*, în „Modern Language Revue", 1970.

Estève, Edmond, *Le Byronisme de Leconte de Lisle*, în „Revue de littérature comparée", V, 1925.

Flottes, Pierre, *De l'obsession verbale chez Leconte de Lisle*, în „R.M.L.F." vol. III.

Foucque, E., *La nature dans les poèmes réunionnais de Leconte de Lisle*, în „Annales de la Faculté des Lettres", Aix en Provence, 1968.

Jannini, P. A., *La rivista „Poesia" di Marinetti e la letteratura francese*, în „Rivista di leterature moderne e comparate", 1966.

Jonard, N., *Carducci et les poètes parnassiens*, în „Revue des études italiennes", Paris, 1970.

Jonard, N., *Le Populisme de Carducci*, în „Rivista di letterature moderne e comparate", 1968.

Lemonnier, L., *Edgar Poe et les premiers parnassiens français*, în „Revue de littérature comparée“, IX, Paris, 1929.

Lisei, Cesaere, *Poeti moderni italiani*, în „Rivista Europea“, 1881.

Martino, Pierre, *Rapport de la littérature et des arts plastiques. Parnasse et Symbolisme*, în „Proceedings of the International Federation for Modern Languages and literature, Vth Congress“, Florence, 1955.

Putter, I., *Leconte de Lisle and his contemporains*, în „University of California Publication“, Los Angeles.

Putter, I., *The Pessimism of Leconte de Lisle*, în University of California Publication“, 1962.

Spinazzola, Vittorio, *Verismo et positivismo artistico*, în „Belfegor“, 1970.

Soulié, Colette, *Heredia et Jules Breton écrivent à Alphonse Lemerre*, în „Annales de la Faculté de Lettres de Toulouse“, 1966.

Tosi, Guy, *Aperçus sur les influences littéraires françaises en Italie dans le dernier tiers du XIX^e siècle*, în „Letterature moderne et comparate“, 1966.

Wilcox, Jean, *La genèse de la théorie de l'art pour l'art en France*, în „Revue d'Esthétique“, Paris, 1955.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ
— VOLUME —

Alborg, Juan-Luis, *Historia de la literatura española*, Editorial Gredos, Madrid, 1966.

Alonso, D., *Ensayos sobre poesia española*, Buenos Aires, 1946.

Altamirano, Alberto, *Influence de la littérature française sur la littérature mexicaine*, Cosmos, Mexico, 1935.

André, P., *Max Waller et la Jeune Belgique*, Bruxelles, 1905.

Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

Badesco Luc, *La génération poétique de 1860*, 2 vol., Nizet, Paris, 1971.

Balaci, Al., *Giosuè Carducci*, Ed. Cadran, București, 1947.

Balseiro, J. Augustín, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1967.

Barrère, J. B., *La fantaisie de Victor Hugo*, 2 vol., J. Corti, Paris, 1949—1960.

Batet, Henri, *Leconte de Lisle*, Ed. Stefana, St. Etienne, 1950.

Bazin, R., *Histoire de la littérature americaine de langue espagnole*, Hachette, Paris, 1953.

Benedetti, L. F., *Uomini e tempi*, Ricciardi, Milano, 1953.

Biagini, M., *Il poeta della terza Italia. Vita di Giosuè Carducci*, Ugo Mursia, Milano, 1961.

Binni, Walter, *Carducci e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1960.

Bosco, Umberto, *Realismo romantico*, S. Sciascia, Roma, 1959.

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, Editura pentru literatură, București, 1966.

Bourget, L., *La littérature française en Belgique*, Paris, 1932.

Bremond, Henri, *La poésie pure*, Bernard Grasset, Paris, 1926.

Brothersten, Gordon, *Manuel Machado: A Revaluation*. Cambridge University Press, London, 1968.

Brown, J., *Leconte de Lisle a study on the man and his poetry*, Univ. Press, New York, 1923.

Busetto, Natale, *Giosuè Carducci*, Liviana, Padova, 1958.

Camus-Clavier, Marie-Louise, *Le poète Léon Dierx, 1838—1912*, Presses Univ., Paris, 1942.

Canat, R., *Une Forme de mal du siècle. Du sentiment de la solitude*

morale chez les romantiques et les parnassiens, Hachette, Paris, 1904.
Cardinali, Franco, *La Poesia di Duiliu Zamfirescu*, Tipografia dell'Università degli studi di Roma, Roma, 1947.
Carter, Boyd G., *Historia de la literatura hispanoamericana a travès de sus revistas*. Ediciones de Andrea. Mexico, 1968.
Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Hachette, Paris, 1906.
Călinescu, George, *Clasicism, baroc, romantism*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.P.L.U., București, 1965.
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor, București, 1941.
Călinescu, George, *Principii de estetică*, Ed. pentru literatură, București, 1968.
Chabás Juan, *Istoria literaturii spaniole* (trad. rom., Ed. Univers, București, 1971.
Clancier, G.-E., *De Chénier à Baudelaire*, Seghers, Paris, 1963.
Clouard, N., *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, 2 vol., Albin Michel, Paris, 1947—1950.
Combi, Louis, *Leconte de Lisle et le Parnasse*, Tip. județeană, Deva (f.d.)
Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive*, J. B. Baillière et Fils, Paris, 1864.
Coppée, François, *Toute une jeunesse*, Alphonse Lemerre, Paris, 1890.
Crémieux, Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Kra, Paris, 1928.
Croce, Benedetto, *Giosuè Carducci*, Laterza, Bari, 1953.
Croce, Benedetto, *Poeti e scriitori d'Italia*, Laterza, Bari, 1927.
Curtius, E. R., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Francke, Bern, 1954.
David, Claude, *L'oeuvre poétique de Stefan George*, Imprimerie F. Paillart Abbeville, 1952.
Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, Viața românească, București, vol. 1—2, 1921, 1924.
Davidescu, N., *Din poezia noastră parnasiană (Antologie)*, Ed. Fundațiilor, București, 1943.
Debatty, L., *La Littérature de langue française en Belgique*, Paris, 1920.
Dédéyan, Charles, *Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, Sedes, Paris, 1965.
Densușianu, Ovid, *Sufletul latin și literatura nouă*, Ed. Casei școalelor, București, 1922.
De Robertis, G., *Saggi*, Felice Le Monnier, Firenze, 1953.



Descola, Jean, *Histoire littéraire de l'Espagne, De Sénèque à Garcia*, Fayard, Paris, 1966.

Desonay, François, *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Honoré Champion, Paris, 1928.

Diaz Plaja, D., *La poesia lirica española*, Labor, Barcelona, 1948.

Dima, Al., *Conceptul de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei R.S.R., 1967.

Dima, Al., *Principii de literatură comparată*, Ed. enciclopedică română, Bucureşti, 1972.

Dornis, J., *Essai sur Leconte de Lisle*, Allendorf, Paris, 1909.

Dragomirescu, M., *Scrieri critice și estetice*, E.P.L., București, 1969.

Ducros, Jean, *Le retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIX^e^ siècle. Leconte de Lisle et les „Poèmes antiques". Notes sur les sources de Leconte de Lisle*, Champion, Paris, 1918.

Dufrenne, Mikel, *Poeticul* (trad. în lb. rom., Ed. Univers, București, 1971.

Eco, Umberto, *Opera deschisă* (trad. rom.), E.P.L.U., Bucureşti, 1969.

Estève, Edmond, *Leconte de Lisle, L'homme et l'oeuvre*. Boivin, Paris, 1922.

Etiemble, *Poètes ou faiseurs*, Paris, 1966.

Fairlie, Alison, *Leconte de Lisle's. Poems on the Barbarian races*, Univ. Press, Cambridge, 1947.

Falshaw, Gladys, *Leconte de Lisle et l'Inde*, H. d'Arthez, 1923.

Faurie, Marie-Josèphe, *Le Modernisme hispano-americain et ses sources françaises*, Institut d'Études hispaniques, Paris, 1966.

Fitzmaurice-Kelly, Jaime, *Historia de la literatura española*, Ruiz Hermanos, Madrid, 1926.

Flora, Francesco, *La poesia e la prosa di Giosuè Carducci*, Nistrilischi, Pisa, 1959.

Flottes, Pierre, *L'Influence d'Alfred de Vigny sur Leconte de Lisle*, Presses modernes, Paris, 1926.

Flottes, Pierre, *Sully-Prudhomme et sa pensée*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1930.

Flottes, Pierre, *Leconte de Lisle, l'homme et l'oeuvre*, Hatier-Boivin, Paris, 1954.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne* (trad. rom.), Ed. pt. literatură universală, București, 1969.

Gáldi, L., *Istoria versificației românești*, Minerva, Bucureşti, 1971.

García, López, I., *Historia de la literatura española*, Vicens-Vives, Barcelona, 1961.

Gicovate, B., *Julio Herrera y Reissig*, California, 1957.

Gilbert, E., *Les lettres françaises dans la Belgique d'aujourd'hui*, Paris, 1906.

Gille, B., *La Jeune Belgique*, Bruxelles, 1943.

Gomez, Carillo, *El Modernismo*, Madrid, 1964.

Gourmont de, Rémy, *La Belgique littéraire*, Georges Crès, Paris, 1915.

Graf, A., *Foscolo, Manzoni, Leopardi, Preraffaeliti, simbolisti ed esteti*, Loescher-Editore, Torino, 1955.

Gundolf, F., *George*, Berlin, 1921.

Hanganu, G., *La pensée religieuse de Leconte de Lisle*, Facultatea de litere şi filozofie, Cluj, 1940.

Henriot, Emile, *Poètes français, II. De Lamartine à Valery*, Lardanchet, Paris, 1946.

Herman, Maxime, *Histoire de la littérature polonaise*, Nizet, Paris, 1963.

Heumann, A., *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Mercure de France, Paris, 1913.

Histoire des littératures, 3 vol., Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1956—1963.

Hobohm, Freya, *Die Bedeutung französischer Dichter in Werk und Weltbild Stefan Georges*, N. G. Elwert, Marburg u. Lahn, 1931.

Ibrovač, Miodrag, *José-Maria de Heredia*, Les Presses françaises, Paris, 1923.

Ibrovač, Miodrag, *La poésie yougoslave contemporaine*, Institut Balkanique, Belgrad, 1937.

Iliescu, Adriana, *Literatorul, studiu monografic*, Ed. pt. literatură, Bucureşti, 1968.

Iliescu, Adriana, *Reviste literare la sfîrşitul secolului al XIX-lea*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.

Iorga, N., *Amintiri din Italia*, H. Steinberg, Bucureşti, 1895.

Iorga, N., *Istoria literaturii româneşti contemporane*, 2 vol., Bucureşti, 1934.

Iorga, N., *Evocări din literatura universală*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972.

Iorga, N., *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, 3 vol., Ed. pt. literatură universală, Bucureşti, 1968.

Jimenez, J. R., *El Modernismo*, Mexico, 1953.

Jourda, Pierre, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, Boivin, Paris, 1938.

Karátson, André, *Le symbolisme en Hongrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1969.

Kont, I., *Etude sur l'influence de la littérature française en Hongrie*, Ernest Leroux, Paris, 1902.
Kramer, C., *André Chenier et la poésie parnassienne*, H. Champion, Paris, 1925.
Lanson, G., *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1924.
Latzarus, Bernard, *Leconte de Lisle, adaptateur de l'Orestie*, Imp. générale, Nîmes, 1920.
Levallois, Jules, *Critique militante, trois poètes: Victor de Laprade, Auguste Lacaussade, Leconte de Lisle*, Didier, Paris, 1933.
Levi Giulio Augusto, *Classicismo e neoclassicismo*, în *Questioni e correnti di storia letteraria*, Marzorati, Milano, 1949.
Liebrecht, H., *I. Gilkin*, Bruxelles, 1946.
Liebrecht, H., *A. Giraud*, Bruxelles, 1946.
Lind, Melva, *Un parnassien universitaire: Emmanuel des Essarts*, Presses univ. de France, 1928.
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I—VI, Ancora, București, 1926—1929.
Mapes, E. K., *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925.
Mariani, Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Salvatore Sciascia, Roma, 1967.
Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1967.
Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, A. Colin, Paris, 1967.
Maugain, Gabriel, *Giosuè Carducci et la France*, Champion, Paris, 1914.
Mendès, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, A. Brancart, Bruxelles, 1884.
Mendès, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, E. Fasquelle, Paris, 1903.
Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Librairie Nizet, Paris, 1966.
Momigliano, A., *Gusto classico e poesia neoclassica*, în *Cinque saggi*, Marzorati, Milano, 1945.
Montes, H., Orlandi, J., *Historia y Antologia de la Literatura Chilena*, Santiago de Chile, 1961.
Moreau, Pierre, *Le classicisme des romantiques*, Plon, Paris, 1932.
Mondor, Henri, *Histoire d'un faune*, Gallimard, Paris, 1948.
Mondor, Henri, *L'Affaire du Parnasse. Stéphane Mallarmé et Anatole France*, Editions Fragrance, Paris, 1950.

Morwitz, Ernst, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, München, 1960.

Munteano, B., *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du Sagittaire, Paris, 1938.

Paolantonacci, J. Th., *Gabriele D'Annunzio et l'humanisme méditérranéen*, J. Vigneau, Marseille, 1943.

Papu, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. tineretului, București, 1968.

Paratore, V. E., *Studi Dannunziani*, Morano Editore, Napoli, 1966.

Paribatra, Marsi, *Le Romantisme contemporain. Essai sur l'inquiétude et l'évasion dans les lettres françaises de 1850 a 1950*, Presses des Editions Polyglottes, Paris, 1954.

Peyre, Albert, *Louis Ménard*, New York, 1932.

Peyre, Henri, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne*, Yale University Press, New Haven, 1941.

Petitbon, René, *L'Influence de la pensée religieuse indienne dans le romantisme et le Parnasse*, A. G. Nizet, Paris, 1962.

Petrini, Domenico, *Dal Barroco al Decadentismo*, Felice de Monnier, Firenze, 1957.

Pinchetti, B., *La lirica italiana dal Carducci al d'Annunzio*, Bologna, 1928.

Poncela, Segundo Serrano, *Introduccion a la literatura española*, Editorial Arte, Caracas 1959.

Praz, Mario, *Gusto neoclassico*, Ed. scient., Napoli, 1959.

Priou, Jules-Marie, *Leconte de Lisle*, Seghers, Paris, 1966.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Ed. R. A. Corrêa, Paris, 1952.

Régnier, Henri de, *Nos Rencontres*, Mercure de France, Paris, 1931.

Reymond, J., *Les origines du Parnasse*, E. Droz, Paris, 1936.

Reymond, J., *Albert Glatigny. La vie, l'homme, le poète*, E. Drez, Paris, 1936.

Revel, E., *Leconte de Lisle animalier et le goût de la zoologie au XIX[e] siecle*, Imp. du Sémaphore, Marseille, 1942.

Ricard, Louis-Xavier, de, *Petits Mémoires d'un Parnassien*, Minard, Paris, 1967.

Río, Angel del, *Historia de la literatura española*, Dryden Press, New York, 1950.

Rosenberg, Zelda, *La Persistance du subjectivisme chez les poètes parnassiens*, P.U.F., Paris, 1934.

Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, E.P.L., București, 1969.

Salinas, P., *La poèsia de Rubén Dario*, Buenos Aires, 1948.
Sapegno, Natalino, *Compendio di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1954.
Saraiva, Antonio José, Lopez Oscar, *Historia da literatura portuguesa*, Lisboa, 1951.
Savkovič, Milos, *La littérature yougoslave moderne*, B.C.P., Belgrade, 1936.
Simons, Gabriel, *Die zyklische Kunst im Jugendwerk Stefan Georges, ihre Voraussetzungen in der zeit und ihre allgemeinen ästhetischen Bedingungen*, Philosophische Fakultät der Univ. Köln, Köln, 1965.
Souriau, Maurice, *Histoire du Parnasse*, Editions Spes, Paris, 1929.
Sozzi, Giorgio, *Il Parnasse e i Parnassiani nei principali periodici italiani*, A. Signorelli, Roma, 1968.
Streinu, Vladimir, *Versificația modernă*, E.P.L., București, 1966.
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, E.P.L., București, 1968.
Szertics, Simone, *L'Héritage espagnol de José-Maria de Heredia*, Klincksieck, Paris, 1975.
Theuriet, André, *Souvenirs des Vertes Saisons*, Ollendorf, Paris, 1904.
Thibaudet, A., *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, Paris, 1936.
Tichy, Jay K., *Le Thème de la mer chez les Parnassiens. Leconte de Lisle et Heredia*, Paris, 1927.
Tieghem, Philippe van, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
Tigerino, J. Y., Eduardo Zepeda-Henriquez, *Estudio de la poética de Rubén Dario*, Com. Nacional del Centenario, Managua, D.N., 1967.
Trousson, R., *Une problème de littérature comparée : les études de thèmes*, Minard, Paris, 1965.
Tuzet, Hélène, *Le Cosmos et l'imagination*, J. Corti, Paris, 1965.
Ureña Max Henriquez, *Las corrientes literarias en la America Hispanica*, Mexico, 1964.
Valbuena Prat A., *Historia de la Literatura Española*, Edit. Gili, Barcelona, 1946—1952.
Vianey, Joseph, *Les sources de Leconte de Lisle*, Coulet, Monpellier, Paris, 1907.
Vianey, Joseph, *Les poèmes barbares de Leconte de Lisle*, Malfère Paris, 1933.
Vianu, Tudor, *Ion Barbu*, Cultura Națională, București, 1935.
Vianu, Tudor, *Studii de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei, București, 1963.

Vianu, Tudor, *Studii de literatură română*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1965.
Vincent, Francis, *Les Parnassiens. L'Esthétiques de l'école. Les Oeuvres et les Hommes*, Beaucherne, Paris, 1933.
Vuille, M., *L'Expression de l'ennui dans les images de Leconte de Lisle*, impr. de St. Gervais, Geneve, 1939.
Whiteley, J. N., *Etude sur la langue et le style de Leconte de Lisle*, Oxford, Horace Hart, 1910.
Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii* (trad. rom.), Ed. Univers, București, 1967.
Wellek, R., *Conceptele criticii* (trad. rom.), Ed. Univers, București, 1970.
Wyka, Kazimierz, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Literackie, Krakóvo, 1977.

SUMAR

În această colecție:

AU APĂRUT

OVIDIU BÎRLEA	— Poetică folclorică
MARIA CARPOV	— Introducere la semiologia literaturii
GÉRARD GENETTE	— Figuri
NORBERT GROEBEN	— Psihologia literaturii
ROMAN INGERDEN	— Studii de estetică
G. V. PLEHANOV	— Studii de teoria artei
J. VOLKELT	— Estetica tragicului

VOR APĂREA

IRINA BĂDESCU — Noi lecturi ale prozei Luminilor
MAURICE BLANCHOT — Spaţiul literar
STAVROS DELIGIORGIS — Arhitecturi narative în Decameronul
* * * — Poetică, estetică, sociologie (Studii sovietice de teoria literaturii şi artei)
JOSEF HRABEK — Introducere în teoria versificaţiei
WOLFGANG KAYSER — Opera literară
JEAN-PIERRE RICHARD — Literatură şi senzaţie

idealul de perfecţiune, echilibrul, întoarcerea către miturile antice sînt trăsături care ne fac să considerăm parnasianismul o nouă Renaştere, în sens modern, a clasicismului antic. Aceste coordonate alcătuiesc un domeniu de refugiu, o oază care-l adăposteşte pe artistul modern frămîntat de neliniştile existenţiale. Parnasianismul devine astfel o atitudine filozofică prin pledoaria pentru depăşirea contingentului, a efemerului, prin aspiraţia către proporţie şi armonie. Esenţa lui constă în cultivarea valorilor perene.

MARGARETA DOLINESCU, doctor în ştiinţe filologice, îşi desfăşoară activitatea la catedra de literatură comparată a Facultăţii de limbă şi literatură română — Universitatea Bucureşti. Preocupată îndeosebi de curentele poetice ale secolelor XIX şi XX, a publicat articole şi studii în reviste de specialitate. Este coautor la *Istoria literaturii universale* (vol. I, 1970, vol. II, 1973), una dintre primele sinteze de acest gen apărute la noi.